Paolo Rossini

IL PRINCIPE E LO SCETTRO

Profili di direttori d'orchestra visti da lontano

Prefazione di Quirino Principe

CÀLAMO

Paolo Rossini ha compiuto gli studi musicali presso i Conservatori di Parma e Milano, diplomandosi in Direzione d'orchestra, Direzione di coro e Composizione sperimentale a indirizzo musicologico. Ha svolto attività direttoriale con diversi complessi, fra i quali l'Orchestra "Alessandro Scarlatti" della RAI di Napoli, l'Accademia strumentale Italiana e il Gruppo Strumentale Agon, del quale è direttore principale. Dal 1990 è direttore musicale della Corale "Gioachino Rossini" di Modena, con la quale ha tenuto numerosi concerti in Italia e all'estero (Turchia, Svizzera, Galles). Ha al suo attivo registrazioni discografiche di musiche di Schubert, Brahms e Rota. Collabora con riviste a carattere scientifico (*Analisi*, *Rivista italiana di musicologia*) e divulgativo (*Amadeus*). Da alcuni anni è docente incaricato di Teoria musicale e metodologia dell'Analisi nell'ambito del Corso superiore di Musicologia del Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

Paolo Rossini

Il principe e lo scettro

Profili di direttori d'orchestra visti da lontano

CÀLAMO

Copertina di Anna Sorteni

Càlamo Editore
via F. Nullo, 21
20035 Lissone (MI)
tel. e fax 039 - 245.97.34

Stampato in Italia nel mese di aprile 1997
presso INGRAF - Industrie Grafiche Milano

L.C. 30

ISBN 88-86519-09-5

Indice

"il mistero profondo, la passione, l'idea"

Prefazione

di Quirino Principe

Esistono molti motivi, anzi, in sovrabbondanza quasi imbarazzante, che inducono a simpatizzare per l'autore di questo libro prima ancora di leggere quel che è scritto in queste pagine: per esempio, il fatto che Paolo Rossini sia un giovane direttore d'orchestra dotato di una competenza che potrebbe irritare, in virtù di uno scomodo confronto, molti *Kapellmeister* (apparentemente) più esperti e navigati, o che egli sia un musicologo tanto agguerrito da ottenere nella ricerca e nel lavoro filologico risultati per decenni ritenuti impossibili (che equivale a dire: troppo faticosi per la media dei ricercatori). Ma un motivo immediato, che già attrae il lettore curioso, è la seconda parte del sottotitolo: "visti da lontano". Si respira con piacere un'aria fresca e acre, non benevola, finalmente; si esce dal recinto, odoroso di mondano stantìo, delle raccolte di riciclatissime pagine giornalistiche tagliate e cucite e incollate da giornalisti autonominatisi scrittori e indirizzate a un pubblico che definisce "maestri" i giornalisti, magari quelli (nota Rossini con attenzione *finalmente* impietosa) che, circondati da sacrale rispetto e da timore reverenziale tributato di solito a un procuratore della repubblica, affermano con gravità essere Palestrina uno dei padri del melodramma. Si esce dal luogo comune del "visti da vicino", sintomo di quel che potrebbe essere in un vicinissimo domani una cultura da *Bladerunner* infiocchettata da una Lina Sotis di turno: una cultura fatta di vita vissuta, non di letture e di ricerche solitarie e sviluppata attraverso viaggi intercontinentali e relazioni personali: "Quest'estate, a casa di Claudio..."; "Mi diceva Riccardo, l'altro giorno a Vienna..."; "Ma sì, una cosuccia che mi ha regalato Leonard a New York per il mio compleanno...". Attenzione: vedere qualcosa troppo da vicino è come osservare una montagna a pochi centimetri dalle sue pendici: ci si sbatte il naso contro. Con i potenti e con gli importanti(ssimi) di questa terra è bene non avere relazioni personali, o averne di fuggevoli e distaccate; meglio ancora non averne affatto. Crediamo che il futuro della cultura, dell'arte e della musica sia nelle mani benefiche di giovani intelligenti, ardimentosi e *finalmente* crudeli come chirurghi, lontani, lontanissimi da ogni "giro" e da ogni legame

ingombrante e ricattatorio. Se poi tutto è destinato a cadere in altre mani, quelle solite, saranno mani malefiche, poiché è tale, nel mondo della musica, la disperazione, che i molti deboli potrebbero essere indotti ad abbandonarsi alle mani peggiori, purché mostrino la volontà di "governare" la realtà.

Poi apriamo il libro, incuriositi da ciò che Paolo Rossini ci dirà delle sue osservazioni da lontano. Salta agli occhi un tratto di carattere su cui di solito non si insiste, poiché ad enunciarlo si è trattati con derisoria commiserazione. In questa riserva di pellirosse che è la cultura – tenuta sotto arcigna sorveglianza dai potenti che non chiederebbero di meglio che non liquidarla in modo spiccio – gli astuti, i navigati, sono deboli e timorosi. I topi di biblioteca, i giovani che come Rossini hanno trascorso gli anni dall'infanzia alla maturazione immersi nelle vecchie carte, nei manoscritti da decifrare, nelle miriadi di pagine remote, sono pieni di lucido coraggio. Scorriamo l'indice del libro: i capitoli sono scanditi da nomi di direttori d'orchestra influenti, con mille leve di potere e di elargizione in mano, a parte i defunti (Celibidache, Gavazzeni, Bernstein), che, guarda caso, erano i migliori sotto quest'aspetto, e a parte le felici eccezioni che al potere non badano (Kleiber, Chailly); e questi sono, guarda (altro) caso, coloro che vivono lontani dal nostro paese, dove un parlamentare disse due anni fa che alla musica, notoriamente ramo secco della vita nazionale, non dev'essere più elargito un soldo, e dove i giovani che studiano uno strumento musicale vengono sistematicamente diffidati, bloccati nello studio e condannati a multe di centinaia di milioni da questo o da quel pretore per aver provocato "danni fisiologici e acustici" con il "rumore" del pianoforte o dell'oboe.

Già: perché l'imbarazzante caratteristica di Paolo Rossini è quella di dire, con leggerissima grazia, non rivelazioni clamorose, ma semplicemente la verità: quella che tutti avvertono o addirittura conoscono, ma che nessuno dice, poiché, in questa pavida società d'Occidente, "non si sa mai...". Basta leggere la conclusione del primo capitolo, dedicato al grottesco "duello" tra Bartali e Coppi (oh, pardon, tra Abbado e Muti), per capire di quale tempra è il giovane musicologo e direttore d'orchestra che ci regala questo suo *Tagebuch* di annotazioni a debita distanza. Si leggano quelle e altre chiuse epigrafiche, e ci si accorgerà che l'autore di questo libro è fra i pochi italiani (dieci? quindici?) da salvare nell'Arca.

Preludio

Qualche anno fa, mentre i miei studi mi avvicinavano a uno fra i più inutili titoli di studio dell'intero orbe terracqueo, il diploma in direzione d'orchestra rilasciato da un conservatorio italiano, mi trovavo spesso a dover rispondere ad amici e conoscenti, anche occasionali, su quale fosse esattamente la mia attività di studente. La mia risposta, pervicacemente, annoiatamente generica, era "Studio in conservatorio". A essa seguiva, immediata e immancabile, la domanda fatale: "Ah sì? E cosa suona?".

Il perpetuarsi dell'equivalenza *musicista* = *"suonatore"* provoca tuttora in me un senso di fastidio, nemmeno troppo leggero. In essa sono evidenti le tracce dell'atteggiamento verso la musica, specie quella "colta", che caratterizza, unica in tutto il mondo occidentale, la cultura italiana: la musica non fa parte della "vera" cultura, i conservatori sono scuole professionali (purtroppo è proprio così), l'esecutore è, di solito, un ignorante, dotato per sua fortuna di una generica sensibilità, e magari di talento (e ad essere onesti fino in fondo, anche questa affermazione non sempre è destituita di fondamento). Ma soprattutto, un vero uomo di cultura non *deve* assolutamente sapere alcunché di musica, né dal punto di vista tecnico – Dio ne scampi! – né da quello storico-estetico; cosicché si può udire il coltissimo e stimatissimo decano dei giornalisti italiani ricordare pubblicamente, durante una trasmissione televisiva, come fra i creatori del melodramma sia da annoverare il Palestrina (!...). Per finire: nella mentalità italica l'immagine del "suonatore" oscilla tra quella dell'artista, eccentrico, a volte geniale, in genere spiantato, e quella del giullare di corte di medievale memoria.

Superata, a volte non senza un certo sforzo, la mia già allora ben radicata avversione per quella domanda, lasciavo cadere sull'interlocutore, dopo una breve, studiatissima pausa e con malcelato senso di superiorità, tre parole pesanti come un fortissimo di una sinfonia di Mahler: "Studio direzione d'orchestra". Col tempo, avevo imparato un campionario delle possibili reazioni: gli occhi che si spalancano a mo' di piattino da caffè, gli angoli della bocca che si tuffano verso il basso, in genere

accompagnati da un analogo, ma più controllato movimento del capo, e un ampio catalogo di frasi di circostanza: "Complimenti!" (E per che cosa? Si fanno i complimenti a uno studente di ingegneria navale, o a uno specializzando in neurologia, prima ancora di conoscere l'esito finale dei suoi sforzi? E se invece avessi studiato l'arpa birmana o la marimba sarei stato un fesso?), "Però, chi l'avrebbe immaginato!" (Come a dire: con 'sta faccia...) e altre amenità.

Ricordo però una reazione molto diversa dalle altre, alla quale purtroppo non ero presente di persona. Fu una mia amica, che aveva risposto con nonchalance alla "solita" domanda sui miei studi con le tre parole fatidiche, a sentirsi dire, una volta tanto, qualcosa di originale: "Come dire che studia da principe!". L'espressione non è modernissima: nel mondo d'oggi sarebbe forse stato preferibile, perché di più immediata efficacia, dire "da sceicco". Ma nel termine "principe" c'è di più: c'è qualcosa di nobile e insieme di misterioso, che riflette con eloquenza ed eleganza, senza rinunciare alla giusta dose di ironia, la maniera con cui viene comunemente vista la figura del direttore d'orchestra.

Bisogna dire che in effetti, anche prescindendo dall'alone mitico che lo circonda, il direttore d'orchestra presenta alcuni tratti peculiari che ne fanno qualcosa di sostanzialmente diverso dalle altre figure professionali in campo musicale. Il fattore più evidente è la mancanza di quel rapporto materiale, fisico con lo strumento che è un elemento fondamentale per il mestiere e l'arte di qualsiasi strumentista. E non si tratta soltanto di fisicità. Facciamo un esempio. Il pubblico moderno è abituato a vedere un concertista, qualunque sia il suo strumento, suonare a memoria. Ma se, dopo una esecuzione magari riuscitissima, noi chiedessimo al solista di "riscrivere" tutta la musica che ha eseguito, non è detto che egli ci riesca. Il fatto è che la memoria di uno strumentista non è data soltanto dal ricordare tutte le note e le indicazioni dinamiche ed espressive della musica che suona, ma anche da un complesso di fattori neuromuscolari che portano il braccio, o il dito, a fare un determinato movimento, appreso e assorbito in decine, e spesso centinaia, di ripetizioni nel corso dello studio preparatorio. C'è insomma in azione una "memoria del movimento", la stessa che porta, nella vita di tutti i giorni, a fare istintivamente un

movimento ripetuto molte volte in precedenza. Nulla di tutto ciò può venire in aiuto del direttore.

A questo diverso rapporto con l'elemento "memoria", che fa sì che un direttore d'orchestra (se è una persona seria) debba sapere davvero a memoria una partitura se la vuole eseguire senza tenersela davanti, si aggiunge una peculiarità altrettanto importante e certo macroscopicamente più evidente: il diverso rapporto con lo strumento. Nel caso del direttore d'orchestra, lo "strumento" è un gruppo di persone – più di cento nel caso delle grandi orchestre sinfoniche o teatrali – che hanno non solo ciascuna un proprio cervello e una propria personalità, ma anche una propria cultura, una propria sensibilità artistica ed estetica, e di conseguenza una propria concezione della musica che stanno suonando. Al direttore d'orchestra tocca il non facile compito di unire le loro energie positive nel miglior modo possibile.

L'interesse per la direzione d'orchestra è andato sempre crescendo, innanzitutto nel mondo musicale, come dimostra la quantità di strumentisti della più varia estrazione che a un certo punto della loro carriera si cimentano con la direzione, a volte senza conoscerne nemmeno l'ABC, ottenendo in molti casi risultati tutt'altro che entusiasmanti. Ma è l'intero sistema produttivo della musica a esaltare sempre più le figure direttoriali, che hanno ormai soppiantato pianisti, violinisti e persino cantanti – a parte casi eccezionali, come Pavarotti – nel ruolo di veri divi della musica del nostro tempo. Anche dal punto di vista dei compensi, veramente stellari (e, non si deve temere di dire la verità, assolutamente, incontrovertibilmente esagerati). Così gli ultimi anni hanno visto crescere anche la pubblicistica dedicata ai direttori d'orchestra, fotografati (a volte in pose da *starlet* hollywoodiana), intervistati, ammirati, incensati, vezzeggiati, coccolati.

Questo libro, come dice il sottotitolo, vuole essere qualcosa di diverso: uno sguardo al mondo dorato della professione direttoriale – ma i direttori più compresi del loro ruolo fremerebbero d'orrore a questa definizione: la loro non è una "professione", è un'arte! – così come si può vederla, da un punto di vista tecnico (ma senza esagerare) e umano, "da lontano". Non è senza ragione che Elias Canetti individua nel direttore d'orchestra una delle ultime, grandi figure di potere dell'età con-

temporanea: un potere esercitato contemporaneamente su due masse – l'orchestra, in forma diretta, e il pubblico, in forma indiretta – a una delle quali, per di più, il direttore volta (sdegnosamente) le spalle.[1] Nell'accingermi a tracciare alcuni brevi profili, musicali e personali, di celeberrimi, noti e meno noti direttori d'orchestra dal punto di vista di questa "seconda massa", ho pensato di utilizzare nel titolo proprio la definizione di "principe". Un principe che ha nella bacchetta il suo bianco, sottile, leggerissimo scettro.[2]

1 E. Canetti, *Massa e potere*, tr. it. di F. Jesi, Adelphi, Milano 1981, pp. 478-81.

2 Desidero ringraziare l'amico Eduardo Rescigno nonché tutti coloro – strumentisti, critici o altro – che con i loro punti di vista, i loro pareri, i loro racconti, o anche semplicemente con certi sguardi o certi eloquentissimi silenzi, hanno costituito per me un'importante fonte di "ispirazione", pur senza influenzare i giudizi e le opinioni critiche, di cui assumo la piena e totale responsabilità.

Abbado e Muti, i duellanti

Marco Antonio e Giulio Cesare, Garibaldi e Mazzini, Don Camillo e Peppone, Bartali e Coppi, Mazzola e Rivera. Per tacere di tutti i "faccia a faccia" e *similia* con cui le televisioni di ogni ordine e grado ci hanno afflitto durante le noiosissime campagne elettorali che si sono succedute nel Belpaese (purtroppo con allarmante frequenza) nel corso degli ultimi anni. Nel DNA del popolo italiano c'è il gusto della contrapposizione personale. E poco importa che si tratti di figure storiche o di personaggi fantastici, di contrasti ideologici o di competizioni sportive: quello che conta è stare ad assistere all'"uno contro uno" (prendo a prestito una locuzione tipica del linguaggio della pallacanestro); e se poi non esiste, basta inventarlo.

L'affermazione internazionale di due direttori d'orchestra del calibro di Claudio Abbado e Riccardo Muti – l'ordine di presentazione è lo stesso sia tenendo conto dell'anno di nascita, rispettivamente 1933 e 1942, sia utilizzando l'ordine alfabetico – sembrava fatta apposta per dare vita a una nuova coppia di duellanti: Abbado, forgiatosi direttore con volontà ferrea nonostante il suo insegnante Antonino Votto facesse di tutto per convincerlo a lasciar perdere l'attività direttoriale, per la quale secondo Votto il giovane Abbado non era tagliato, e a dedicarsi invece al pianoforte; di contro Muti, direttore "nato", con quel gesto naturalissimo, anche se non sempre elegantissimo, e di grande efficacia. E poi: Nord contro Sud, freddezza mitteleuropea contro fiammeggiante estroversione italiana, una personalità schiva e riservata contro un protagonista, per così dire, predestinato. E infine, perché negarlo?, progressismo contro conservatorismo, sia in senso culturale e musicale – Abbado interprete principe della musica d'avanguardia,

Muti impegnato quasi esclusivamente nel grande repertorio sette-ottocentesco – che in senso più strettamente politico. Il che, nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, voleva poi dire Pci contro Dc.

Detto fatto. Abbado a Milano (Scala), Muti a Firenze (Comunale), il che significa anche le due più importanti orchestre italiane. Contratti in esclusiva per due diverse, notissime multinazionali del disco, con entrambe le case discografiche che gettano benzina sul fuoco del duello, basandosi soprattutto sull'autore che in quegli anni rappresentava uno dei pochissimi punti di contatto nelle scelte di repertorio, per molti versi distantissime, dei due direttori: Giuseppe Verdi. Quindi: Abbado incide *Macbeth*? Muti fa lo stesso. Muti incide *Aida* e *Un ballo in maschera*? Abbado registra le stesse due opere, sia pure dopo qualche anno, persino con lo stesso tenore come protagonista, l'immancabile Plàcido Domingo. E poi le grandi orchestre internazionali. Il duello prosegue a Londra: Abbado con la London Symphony, Muti con la Philharmonia – per l'occasione fregiatasi dell'aggettivo *New*, in seguito scomparso – e negli Stati Uniti, dove Muti segna un punto a suo favore ereditando da Ormandy la direzione musicale della Philadelphia Orchestra, mentre Abbado non riesce a scalzare Solti dal trono di Chicago. E quando Abbado lascia la Scala per Vienna, chi può sostituirlo se non Muti?

Chissà se (ed eventualmente in che misura) i due protagonisti della vicenda hanno davvero vissuto come reale questa rivalità. Fatto sta che, con gli anni, la febbre comincia a calare: i tifosi dell'uno e dell'altro diminuiscono la frequenza e l'intensità dei loro scontri (incruenti, voglio sperare), l'industria discografica, certo con attentissime considerazioni economiche, smette di puntare sul duello. A suggellare, in un certo senso, la conclusione dello scontro arriva, alla fine degli anni Ottanta, la nomina di Abbado a direttore musicale della Filarmonica di Berlino. La direzione di quella che è considerata la migliore orchestra del mondo e il fatto di succedere non a un direttore, ma a un'autentica leggenda come Herbert von Karajan, pone di fatto Abbado al di sopra di qualsiasi possibile rivalità, in una

posizione praticamente inattaccabile. E fatti salvi i dubbi su quale fosse la reale portata del duello nell'animo dei duellanti, sembra difficile pensare che Muti abbia gioito per quella nomina...

Certo è che buona parte dei fattori che, quasi trent'anni fa, hanno determinato la contrapposizione dei due personaggi sono ancora ben visibili. Emblematico al riguardo è il rapporto coi media. Da un lato, Muti: Muti grande comunicatore, Muti intervistato da stampa e televisione, Muti che trasforma in un "evento" qualsiasi nuovo allestimento che lo veda sul podio, compresa una *Traviata* con la protagonista costantemente, insopportabilmente fuori intonazione, o addirittura una recita della stessa *Traviata* senza orchestra ma con Muti al pianoforte; compreso un *Rheingold* privo di scene e costumi ecc.; Muti con lo sguardo ispirato e il piglio severissimo, Muti che sembra avere sempre il mondo in gran dispetto (anche se, ad onor del vero, negli ultimi tempi lo si vede sorridere un pochino più del solito, persino mentre dirige). Dall'altro lato, Abbado, che si concede pochissimo, e quando lo fa sembra ormai un tedesco che parla un italiano pressoché perfetto. E non solo per ragioni di accento.

Ho finora parlato pochissimo di musica. Anche da questo punto di vista le differenze sono sensibili. Muti è superiore ad Abbado per quanto riguarda l'abilità di concertatore. Direttore "nato", dicevamo, con un gesto naturalissimo e molto efficace, orecchio musicale finissimo, gran preparatore di orchestre, una concezione del suono molto personale perseguita con accanimento, anche se, a volte, sovrapposta non senza forzature alle caratteristiche intrinseche di una partitura o dello stile di un autore: queste le migliori qualità di Muti, qualità che ben risaltano esaminando i continui progressi dell'Orchestra della Scala. Abbado risulta svantaggiato in partenza da un orecchio musicale di non eccelsa qualità. Gli aneddoti sull'argomento si sprecano: tanto per fare un esempio, si narra di come, diversi anni fa, una fra le più esperte prime parti della stessa Orchestra scaligera rimbeccò bruscamente l'allora direttore stabile che aveva indicato più volte come crescente un

suono che era, a quanto pare, calante. E anche il suo lavoro di concertazione risulta non di rado piuttosto accademico e non particolarmente interessante. Ma davanti al pubblico, e persino davanti ai microfoni di una sala d'incisione, Abbado si trasforma e diventa un direttore coinvolgente e trascinante come pochi altri. Impossibile anche solo tentare di scoprire le ragioni di una tale metamorfosi. Si può solo constatare come, sommando questa particolarissima qualità allo studio indefesso, alla capacità di penetrazione analitica, nonché ad altre qualità dell'uomo Abbado, quali la memoria infallibile e la vasta cultura, il direttore milanese abbia raggiunto risultati interpretativi di assoluto rilievo.

Da questo punto di vista, non avrei nessun dubbio ad assegnare ad Abbado parecchie lunghezze di vantaggio su Muti. Il confronto è particolarmente penalizzante per Muti nell'ambito del repertorio sinfonico ottocentesco, nel quale il direttore pugliese non ha praticamente mai offerto, a mio giudizio, prove che andassero oltre un livello di sicura professionalità: un Beethoven sempre troppo turgido, scialbe le sinfonie di Schumann come quelle di Brahms, Bruckner e Mahler di routine; decisamente meglio con Ciajkovskij. Dall'altra parte abbiamo invece uno dei più importanti direttori mahleriani del nostro tempo, che negli anni ha saputo dare prove di assoluto rilievo anche in Schubert, Mendelssohn o Brahms. Per tacere della musica del nostro secolo, nella quale Muti si è finora cimentato solo sporadicamente e che ha invece in Abbado, come già si è accennato, uno dei suoi massimi interpreti.

Un discorso a parte merita il repertorio operistico, nel quale entrambi i duellanti hanno offerto risultati di assoluta eccellenza, pur nella loro diversità. Se c'è però una cosa in cui Muti ha sempre superato alla grande Abbado è la stupefacente abilità nello sbagliare le scelte dei cantanti. Impossibile, data la vastità dell'argomento, darne un resoconto esauriente. Limitandosi ai casi più vistosi: il Nabucco e il Tell fiorentini di Siegmund Nimsgern, la lodatissima ma insopportabile Violetta di Tiziana Fabbricini, un contestato *Don Carlo* scaligero di qualche anno fa, dal

quale uscì indenne il solo, grandissimo Sam Ramey. E che dire del Radamès di Kenneth Collins in una lontana edizione del Maggio Musicale Fiorentino, o del frenetico alternare tre Regine della notte nelle prove di un recente *Flauto magico* alla Scala, per affidare infine il terribile ruolo a una quasi debuttante che ha poi, in pubblico, regolarmente "ciccato" i momenti topici delle sue terribili arie? Va detto che anche Abbado, in questo campo, è meglio che si tenga in tasca la famosa "prima pietra": già, perché altrimenti gli si potrebbero ricordare, ad esempio, le prestazioni discografiche verdiane (Aida, Amelia ed Elisabetta di Valois, oltre al *Requiem*) di una Ricciarelli in evidentissima crisi tecnica, o lo squinternato cast maschile, con l'unica eccezione del Bartolo di Enzo Dara, di quel primo *Barbiere* discografico per altri versi giustamente celebrato (fra l'altro, anche con il secondo *Barbiere* le cose non sono andate molto meglio...).

Un ultimo argomento: la filologia. Nessuno dei due sembra andarci particolarmente d'accordo. Abbado, che pure ha sempre manifestato interesse e sensibilità per la correttezza delle edizioni, ha impiegato almeno una quindicina d'anni prima di piegarsi all'esigenza – musicale, prima ancora che storico-stilistica – delle interpolazioni, più o meno improvvisate, nelle opere di Rossini. Muti, per contro, ha pervicacemente insistito nel considerare "filologico" eseguire le opere di Rossini, Bellini e Verdi senza mutare nemmeno una virgola rispetto a ciò che è scritto nella partitura: quindi, seconda esecuzione della cabaletta esattamente uguale alla prima; quindi, sistematica non considerazione di qualsiasi *ad libitum* (come le corone). Salvo poi piegarsi di fronte a qualche cantante con le idee chiare: ricordo ancora, in quelle *Nozze di Figaro* che segnarono, se non erro, il debutto di Muti alla Scala, la sorpresa procurata dalla sfarzosa cadenza estemporanea aggiunta (sacrosantemente) dal già citato Samuel Ramey, nella celeberrima "Non più andrai", in corrispondenza di una corona.

In un'epoca come la nostra, che può contare, a giudizio di chi scrive, su molti ottimi direttori e su nessun direttore grandissimo – di quella che può essere considerata l'unica

eccezione parlerò in seguito – Abbado e Muti fanno sicuramente parte di una ristretta élite. Il solo fatto di essere riusciti a emergere in un mondo sempre più difficile da "maneggiare" (multinazionali del disco, agenti, registi, faccendieri di varia natura ecc.), giungendo per di più a posizioni oggi forse ineguagliabili per prestigio – Abbado a Berlino e con le orchestre giovanili da lui fondate e da lui portate a livelli altissimi, Muti alla Scala e con il rapporto privilegiato con la Filarmonica di Vienna e il Festival di Salisburgo (Mortier permettendo) – questa capacità di emergere e di mantenere le posizioni, dicevo, testimonia non solo delle loro qualità musicali, ma anche di quelle che potremmo definire in senso lato "politiche". Qualche tempo fa, un ex componente della Filarmonica di Berlino ebbe a dire in un'intervista che la nomina di Karajan a direttore di quell'orchestra, nel 1954, fu legata anche alla sua non comune abilità come manager di se stesso. E aggiungeva: "Per i direttori d'orchestra è un po' come per i politici: non bastano le capacità, bisogna sapersi vendere." Abbado e Muti lo hanno sempre saputo fare benissimo.

Bernstein, "the joy of music"

Nel 1982, in occasione delle celebrazioni del primo centenario della nascita di Igor Stravinskij, Leonard Bernstein diresse l'Orchestra del Teatro alla Scala in un programma di straordinario impegno tanto per il direttore quanto per l'orchestra: *Petruska*, la *Sinfonia di salmi* e *Le sacre du printemps*. Le serate milanesi, che ebbero un successo a dir poco trionfale, furono seguite da un'appendice veneziana, il cui programma era però diverso: dopo una prima parte affidata a un altro direttore, Bernstein concluse la serata dirigendo ancora una volta la *Sinfonia di salmi*. Le ovazioni del pubblico che affollava la Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo indussero il direttore a concedere il bis dell'ultima parte della grande partitura stravinskijana. Al termine, Bernstein si rivolse a Romano Gandolfi, allora direttore del coro scaligero, che aveva chiamato al suo fianco per condividere con lui gli applausi, e gli disse: "Peccato che sia finita!". Credo che questo episodio, solo apparentemente insignificante, possa dare un'idea del modo in cui Leonard Bernstein viveva la musica. Il termine "vivere" non sembri eccessivo: per Bernstein la musica "era" la vita. Un orchestrale ebbe a dire: "Se un direttore ti chiede un certo fraseggio, o un certo colorito dinamico, tu lo assecondi nel miglior modo possibile perché rispetti il suo lavoro; se te lo chiede Bernstein, lo assecondi perché capisci che altrimenti lui soffre."

L'impatto di Bernstein fu enorme fin dalle sue prime apparizioni in campo internazionale: quell'affascinante giovane americano – primo direttore statunitense chiamato sul podio della Scala – che oltre a dirigere componeva *musical* di grandissimo successo, calamitava l'attenzione delle orchestre e del pubblico di tutto il mondo. Faceva sensa-

zione il suo personalissimo modo di dirigere con tutto il corpo, con una gestualità che non di rado accennava a movenze di danza, mentre certi punti culminanti della musica erano spesso sottolineati da grandi (e rumorosi) salti. Quell'impeto che non è certo esagerato definire dionisiaco si traduceva poi in letture di straordinaria profondità, e sovente di estrosa, a volte discussa originalità. Con il passare degli anni, i salti di Bernstein diminuirono di numero e di ampiezza, ma non diminuì l'eccezionale capacità di calarsi nel discorso musicale degli autori più diversi, nonché di coinvolgere il pubblico negli aspetti apparentemente più misteriosi di tale discorso.

Non è un caso che proprio Bernstein abbia cercato di avviare il pubblico dei giovani e dei giovanissimi a un ascolto più consapevole con i famosi "Philharmonic's Young People Concerts", i "Concerti dei Filarmonici per i giovani", memorabile iniziativa realizzata verso la fine degli anni Cinquanta insieme alla Filarmonica di New York e fortunatamente eternata in una serie di trasmissioni televisive. In quelle serate, Bernstein spiegava a un pubblico giovanissimo ed entusiasta i meccanismi della musica, mettendo in mostra le sue eccezionali doti di comunicatore non meno che di intrattenitore; e per gli esempi musicali poteva giovarsi di tutti gli strumentisti di quella grande orchestra, di cui era allora direttore musicale. La riuscita dell'operazione, fra l'altro godibilissima anche rivista a distanza di anni, è totale, con buona pace di tutti gli Adorno di questo mondo e del loro disprezzo per questo tipo di approccio didattico. La visione della musica di Bernstein era d'altra parte tutt'altro che naïf (qualche pseudo-intellettuale politicamente impegnato direbbe "americana"): tanto per fare un esempio, il direttore e compositore statunitense fu uno fra i più entusiasti protagonisti di quell'importantissimo filone di studi del linguaggio musicale, sviluppatosi negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta, noto come "Chomsky connection" e rivolto appunto a trasferire in campo musicale le teorie linguistiche di Noam Chomsky. Bernstein non poteva che essere attratto da tutto ciò che poteva servire a esplicare meglio i meccanismi costruttivi della musica, non-

ché le possibili risposte, razionali ed emotive, che tali meccanismi suscitano nei fruitori.

Le eccezionali doti naturali, unite al rigore dell'indagine teorico-analitica, portarono a esiti interpretativi che fanno certamente di Bernstein uno dei massimi direttori d'orchestra del nostro secolo. Impossibile citare qui tutti gli autori e le musiche che hanno avuto in lui un interprete tanto fedele allo spirito della musica quanto geniale nell'originalità delle soluzioni: ricordiamo almeno le sinfonie di Beethoven e quelle di Schumann, trasmesse alle generazioni successive anche in due splendide serie televisive realizzate insieme alla Filarmonica di Vienna; Stravinskij e Ravel; i compositori americani del Novecento, e in particolare Gershwin; alcune sconvolgenti interpretazioni mozartiane. E per passare al teatro d'opera: un sensazionale *Fidelio*; una *Carmen* dall'impressionante impatto drammatico; un *Falstaff* di eccezionale autenticità, pur nel suo porsi su di una linea interpretativa sensibilmente diversa da quella della tradizione italiana (e ragionamento analogo si può fare a proposito del suo *Rosenkavalier* rispetto alla tradizione viennese); un estenuato, fascinoso quanto discutibile *Tristan*; tutti lavori che Bernstein ha prima diretto in teatro e poi trasferito su disco – il *Tristan* è addirittura registrato dal vivo – evidenziando così l'attenta ricerca di una spontaneità che molte volte manca nella sala d'incisione.

Un discorso a parte merita il rapporto di Bernstein con Mahler. Erede, come direttore musicale della Filarmonica di New York, di Bruno Walter, che di Mahler era stato allievo prediletto, amico e grande interprete, Bernstein mostrò da subito una particolare predilezione per Mahler, cui si dedicò con assiduità in un periodo nel quale era piuttosto raro ascoltare le musiche del grande compositore e direttore d'orchestra boemo, tanto nelle sale da concerto come nelle incisioni discografiche. La celeberrima e giustamente celebrata registrazione completa delle sinfonie di Mahler realizzata da Bernstein con la Filarmonica di New York negli anni Sessanta fu uno degli eventi fondamentali di quel processo che avrebbe portato Mahler, "il grande inattuale",

come egli stesso si definì, a diventare uno degli autori più amati da direttori e pubblico.

Resta il grande rammarico che gli ultimissimi anni di vita e di attività di Bernstein siano stati segnati da un declino fisico inarrestabile. Una condotta di vita tutt'altro che salutistica, almeno per quanto veniva spontaneo pensare osservando le decine di sigarette quotidiane e l'onnipresente bicchiere di whisky, ha fatto sì che le ultime immagini di Bernstein siano di quelle di un vecchio, con il viso gonfio e devastato da rughe che sembravano tracciate da un aratro, nel cui sguardo spento era sempre più raro scorgere una scintilla di quel fuoco che lo aveva animato per tanti anni. E anche il direttore, inevitabilmente, non poteva più essere in ogni occasione quello di un tempo. Chi, come l'autore di questo libello, lo ha ammirato e sempre lo ammirerà, vuole ricordarlo in alcune delle ultime, grandi testimonianze della sua arte: una sensazionale esecuzione della Nona sinfonia di Bruckner con i Filarmonici di Vienna – credo addirittura l'ultima apparizione di Bernstein sul podio dell'orchestra viennese – che suscita grandissime emozioni anche per l'affetto e il calore con cui un Bernstein stanco e malato saluta l'orchestra al termine del concerto; e quel film che documenta le sessioni di registrazione del suo capolavoro, *West Side Story*, con il cast di star dell'opera (Te Kanawa, Carreras, la compianta Troyanos, Ollmann) e la straordinaria orchestra messa insieme appositamente per quell'occasione costantemente ammirati di fronte al compositore, al direttore, all'uomo. Al musicista che ha lasciato una traccia indelebile nella storia della musica del Novecento.

Campori, genio e sregolatezza

Credo che in nessuna delle epoche passate l'interpretazione musicale sia stata oggetto di attenzione e passione quanto lo è nel nostro tempo. Indubbiamente, la crisi del rapporto fra creatore e pubblico che ha dominato il Novecento in quasi tutti i settori dell'arte è stata un fattore decisivo nel progressivo spostamento di interesse, in campo musicale, dalla creazione all'interpretazione. Il cultore o il semplice appassionato che hanno perso quasi tutti i contatti con l'invenzione musicale del loro tempo spostano la loro attenzione sulla musica di un passato che, ai loro occhi, assume sempre più le fattezze di un'età dell'oro ormai irrimediabilmente perduta. E sono allora le diverse interpretazioni di quei sempiterni ma perennemente mutevoli capolavori a trasmettere una varietà di sensazioni e di emozioni forse non troppo dissimile da quella che gli ascoltatori di un tempo ricavavano dal continuo rinnovarsi dell'invenzione musicale.

Per coloro che trovano nell'elemento interpretativo un fondamentale fattore di interesse – l'autore di queste righe è fra loro – vi sono sostanzialmente due situazioni che provocano, a seconda del temperamento e quindi della gradazione delle reazioni, nervosismo, arrabbiature, furori: quella di chi, grazie ai più diversi fattori favorevoli (mezzi economici, propri o acquisiti, militanze o anche semplici simpatie politiche, appartenenza a gruppi di potere, abilità nella seduzione o, semplicemente, faccia di bronzo), conquista posizioni di prim'ordine nonostante modeste o addirittura modestissime qualità; e quella di chi, pur dotato di talenti non comuni, non riesce a ottenere i risultati che quei talenti gli permetterebbero.

Angelo Campori è uno dei più significativi esempi della seconda delle situazioni testé descritte. Quando lo vidi per la prima volta sul podio, Campori era docente di Esercitazioni orchestrali nel conservatorio dove io studiavo direzione d'orchestra. Capigliatura fluente, sguardo fiammeggiante e modi sbrigativi, pur se cordiali, quell'uomo esercitava su tutti noi, allievi direttori, e ancor più sugli strumentisti dell'orchestra un fascino magnetico. Già collaboratore di Leonard Bernstein, sembrava aver assorbito molte delle qualità di quel grandissimo musicista. Il suo impatto sull'orchestra era addirittura impressionante: quei ragazzi non ancora diplomati, che quando sul podio saliva uno di noi studenti erano soltanto un gruppo di inesperti strumentisti e faticavano anche sulle musiche apparentemente più facili, nelle mani di Campori si trasformavano in un'orchestra. E che orchestra! Ricordo molto bene, tanto per fare un esempio, un'esecuzione dell'*Incompiuta* di Schubert che è quasi riduttivo definire trascinante. Il gesto di Campori, bellissimo a vedersi e nel contempo efficacissimo, riusciva a trasmettere all'orchestra la sensibilità a volte esasperata di un uomo che il più delle volte mentre dirigeva aveva gli occhi lucidi. Persino durante un banale colloquio nei corridoi del conservatorio, se Campori ricordava *quel* certo passaggio di *quella* certa partitura, e magari mimava il gesto con cui tradurlo in suono, i suoi occhi si inumidivano (e dardeggiavano). Un direttore d'orchestra, che ha il compito di rappresentare con il suo gesto, con il suo sguardo, con tutta la sua mimica l'immagine sonora che vuole ricavare da una partitura, *deve* avere nel suo bagaglio anche le qualità dell'attore; e Campori le aveva tutte.

Carattere certo non facile, quello di Campori. A volte, anche piccole sviste o piccole distrazioni provocavano in lui reazioni violentissime, soprattutto dal punto di vista verbale. Ma sapeva poi subito stemperare la tensione con la sua simpatia e la sua giovialità. Ricordo un episodio avvenuto durante una prova di un allestimento di *Carmen*. Nel preludio al primo atto, un colpo di piatti arrivò in leggerissimo ritardo: Campori sbatté la bacchetta sul leggio e sparò una terribile e irriferibile imprecazione, che qui

traslitterò come "xykz!". Nella sala si fece un silenzio di gelo. Campori, lasciata sbollire l'ira per qualche istante, estrasse dal taschino il pettine che sempre porta con sé e che usa frequentemente per ravviarsi i lunghi capelli – ma anche per scaricare la tensione, una specie di coperta di Linus – e rivolgendosi con un sorrisetto malizioso al violino di spalla disse: "Anche San Francesco avrebbe detto xykz...".

Finora ho sempre coniugato i verbi al passato. La ragione è che tutto quello straordinario talento che Campori aveva avuto in dono non ha dato i frutti che sarebbe stato logico attendersi. Campori oggi è un direttore di routine, attivo quasi esclusivamente in campo operistico, non di rado scarsamente affidabile. La sua chiara consapevolezza di poter trasmettere sensazioni ed emozioni si traduce il più delle volte in un lavoro di concertazione di scarsa qualità, tecnica e musicale. Certo, quando si trova di fronte un'orchestra già ben preparata la sua innata musicalità gli permette ancora di ottenere risultati di un certo rilievo. Ma la trasandatezza riguardo agli aspetti "professionali" della sua attività rende spesso difficilissima la vita a tutti coloro che si trovano a lavorare con lui, strumentisti, cantanti, cori e maestri di coro. Credo che nessuno, forse nemmeno lo stesso Campori, possa spiegare le ragioni per cui un talento così rimarchevole sia andato sostanzialmente sprecato. Un ruolo non secondario può averlo svolto anche uno stile di vita che, a quel che si sa, deve essere stato piuttosto disordinato. È certo che è sempre triste veder dilapidare qualità fuori dal comune come quelle di Campori; e ancora più triste, oltre che, a volte, fin irritante nella sua inspiegabilità, vedere un uomo di quella musicalità e di quella sensibilità tramutato in un burocrate del podio – oltre tutto, un burocrate non particolarmente efficiente – che bada unicamente a far sì che uno spettacolo arrivi in fondo senza eccessivi problemi. Che peccato.

Celibidache, il filosofo

Quando ho preparato la lista dei soggetti di questo libro, non pensavo di dover scrivere il capitolo dedicato a Sergiu Celibidache sotto l'impressione suscitata dalla sua scomparsa. La morte di Celibidache ha segnato per molti versi la fine di un'epoca: l'epoca dei direttori d'orchestra che, pur nel massimo rispetto del segno scritto, pensano che vi sia nella musica qualcosa che va al di là delle note e delle indicazioni dinamiche e fraseologiche, qualcosa che tocca all'interprete scoprire e rendere evidente. Non vorrei essere frainteso: non sto accusando di superficialità tutti i direttori d'orchestra del nostro tempo. La ricerca di una coerenza strutturale, stilistica e/o espressiva di una composizione musicale è l'obiettivo di tutti quegli interpreti (e per fortuna ce ne sono ancora) che operano con coscienza e con rigore. Ma l'ansia di ricerca che ha caratterizzato la carriera e la vita di Celibidache era orientata diversamente: il suo scopo era quello di scoprire, attraverso lo studio delle partiture e la loro traduzione in suono, le leggi che regolano la creazione artistica, e quindi anche la vita dell'uomo e del mondo.

Vedersi davanti nero su bianco frasi come la precedente è profondamente frustrante per chi le ha scritte senza riuscire a evitare il rischio della banalizzazione. Ma Celibidache era questo. D'altra parte, anche la sua carriera direttoriale ha avuto uno svolgimento decisamente atipico. Basti pensare agli esordi: un direttore poco più che trentenne, reduce anche da studi di matematica e fisica, si vede proporre il podio di quella che era già allora considerata la più importante orchestra del mondo, quella dei Filarmonici di Berlino. Fra le rovine della capitale del Terzo Reich, con alcuni fra i più importanti direttori del momento lontani dalla

Germania (Erich Kleiber, Bruno Walter) o sospettati di simpatie naziste (Furtwängler e Karajan), i Filarmonici scelsero questo estroso e affascinante rumeno, non molto più che debuttante, per riprendere la loro attività dopo gli orrori del nazismo e della distruzione bellica, e la tragedia che tali orrori rappresentarono per la parte sana e vitale del popolo tedesco.

Gli esiti furono inizialmente trionfali. Ma nel giro di poco tempo venne fuori un'altra caratteristica di Celibidache destinata a svolgere un ruolo determinante, e certo non in senso positivo, sulla sua carriera: la sua intransigenza. Disse infatti a chiare lettere all'orchestra (conoscendo il suo carattere, probabilmente lo fece anche in maniera tutt'altro che garbata...) che molti dei suoi membri non erano (o non erano *più*, il che è anche peggio) all'altezza delle sue esigenze di direttore. Può darsi che avesse ragione. Ma questa netta, drastica presa di posizione gli rese irrimediabilmente ostile la maggioranza dei Filarmonici. E alla morte di Wilhelm Furtwängler, nel 1954, l'orchestra scelse come successore Herbert von Karajan. Celibidache non diresse più la Filarmonica di Berlino fino al 1992, quando finalmente tornò su quel podio per dirigere la Settima Sinfonia di Anton Bruckner. Karajan era morto da tre anni. E nel discorso con cui si presentò a un'orchestra che ormai era per lui del tutto sconosciuta, Celibidache disse fra l'altro queste parole: "Da quando Furtwängler è scomparso, nessun direttore mi ha più dato la sensazione di esaurire nell'esecuzione tutto ciò che questa musica può offrire. Ora voi, con Celibidache, avrete *forse* (questa parola fortemente sottolineata con la voce, n.d.r.) la possibilità di avvicinarvi a questa *verità* (altra sottolineatura, n.d.r.)".

La verità: questo era ciò che cercava Celibidache. Fu questa ricerca della verità che lo fece allontanare con disgusto dalle registrazioni discografiche, che secondo lui erano un'artefatta e falsa rappresentazione della musica. Soltanto negli ultimi anni Celibidache riprese a lavorare con una casa discografica, ponendo però delle condizioni che chiariscono molto bene il suo pensiero al riguardo: le registrazioni dovevano essere non soltanto audio, ma an-

che video, ed effettuate esclusivamente dal vivo, senza montaggi successivi. Come dire che la verità la si può avvicinare soltanto eseguendo la musica così come è stata pensata dal suo autore, senza artifici di alcun genere. E questa fu anche l'impostazione dell'ormai mitico corso di fenomenologia della musica che Celibidache tenne per diversi anni presso l'Università di Mainz.

La verità. Una verità che, bisogna pur ammetterlo, non sempre Celibidache riusciva a raggiungere. La leggendaria acribia delle sue prove, con ogni battuta provata e riprovata, smontata e rimontata, non sempre si traduceva in quell'eccellenza di livello esecutivo che le inarrivabili doti del concertatore, l'eccezionale talento direttoriale e la profondità del suo pensiero musicale facevano attendere. Anzi, non di rado l'orchestra e lo stesso direttore arrivavano al concerto quasi svuotati dall'estenuante lavoro preparatorio, senza riuscire a coagularlo in maniera del tutto soddisfacente. E questo è stato forse il principale problema del direttore-filosofo, insieme al suo carattere impossibile, che col tempo gli ha inimicato molte delle orchestre che si sono trovate a lavorare con lui.

Tutto questo fino al 1979, anno in cui Celibidache divenne direttore musicale della Filarmonica di Monaco, dando inizio a quello che per molti versi può essere considerato il secondo periodo d'oro della sua carriera di direttore, dopo gli anni berlinesi dell'immediato dopoguerra. La duttilità e la freschezza di un'orchestra di grandissima tradizione, ma non viziata dallo star-system e giustamente ambiziosa e desiderosa di arrivare in alto, unite alla superiore saggezza di un uomo ormai vicino ai settant'anni – “Dirigere è davvero difficile: bisogna arrivare a settant'anni per capirlo fino in fondo!”, parola di Richard Strauss[1] – hanno posto le basi per un rapporto straordinario e duraturo, grazie al quale Celibidache ha potuto plasmare l'orchestra monacense fino a portarla al livello delle migliori

[1] R. Strauss, *Note di passaggio - Riflessioni e ricordi*, a cura di S. Sablich, EDT, Torino 1991.

orchestre del mondo. Ciò gli ha permesso di lasciare testimonianze fra le più significative della sua arte, in un amplissimo repertorio che ha avuto il suo punto focale in Bruckner, autore che Celibidache sentiva particolarmente vicino alla sua concezione della musica e alla sua sensibilità e delle cui sinfonie va considerato, senza tema di smentite, uno fra i massimi interpreti. E a noi, spettatori, ascoltatori, ammiratori, gli anni di Celibidache con la Filarmonica di Monaco hanno consentito di accostarci un po' più da presso al suo pensiero musicale, grazie alla splendida veste sonora di cui si è ammantato.

Chailly, il giovin signore

Per chi voglia intraprendere la carriera professionale del direttore d'orchestra, il problema dei problemi, la cui soluzione in moltissimi casi (come quello dell'autore di queste righe) si rivela assolutamente impossibile, sta tutto in questa banalissima domanda: come si comincia? Un cantante, tanto per fare un esempio, ha a disposizione una discreta quantità di possibili canali per far conoscere le sue qualità: può presentarsi ad audizioni organizzate da teatri, enti e organismi vari, oppure procurarsene in prima persona presso maestri di canto, agenti o responsabili artistici; può iscriversi a concorsi, che anche nel caso di esito non favorevole rappresentano comunque un'occasione di farsi conoscere presso un pubblico di addetti ai lavori; e infine può svolgere una discreta attività concertistica presso piccole o piccolissime associazioni.[1]

Nulla di tutto questo può essere sfruttato da un aspirante direttore d'orchestra. L'unico canale analogo, quello dei concorsi, nel caso dei direttori dà vita a una situazione addirittura grottesca: tutti i concorsi di direzione prevedono infatti immancabilmente una prima selezione basata

[1] La fitta rete dei circoli dei cosiddetti "Amici della Lirica" svolge in Italia un'attività davvero meritoria da questo punto di vista, un'attività che fino a oggi non è stata tenuta nella giusta considerazione da parte di quegli enti pubblici che foraggiano ogni sorta di attività pseudoculturale (dalle Associazioni per la tutela degli oggetti più strani e superflui ai Centri del Fumetto, da stravaganti Accademie fino a quel geniale istituto che da qualche decennio sovrintende, o dovrebbe sovrintendere, allo smantellamento degli Enti inutili) purché abbia addentellati con qualche partito, di quelli che contano, o sia ideata/fondata/presieduta/organizzata/gestita da parenti o amici.

sull'attività direttoriale già svolta dai concorrenti. I motivi sono facilmente comprensibili e, in effetti, tutt'altro che campati per aria: si vuole evitare di perdere tempo con gente che non abbia neanche la più pallida idea di quel che si debba fare davanti a un'orchestra. Ma il risultato è, in pratica, la totale impossibilità di accedere a questo tipo di concorsi per chi non abbia già un'attività direttoriale avviata (e magari a buoni livelli), cioè proprio per quei giovani che più degli altri avrebbero bisogno di farsi conoscere. Ovviamente, niente di analogo si pretende da uno strumentista o da un cantante: un curriculum "di peso" è certo un elemento fondamentale nella valutazione complessiva, ma non la *condicio sine qua non* per poter avere accesso a tale valutazione.

Diventa quindi inevitabile che una carriera caratterizzata da un'eccessiva facilità negli esordi finisca per suscitare, oltre che una multicolore invidia da parte della folta schiera di coloro che non riescono a passare per la porta stretta, anche qualche sospetto sulle reali qualità del protagonista di quegli esordi. Riccardo Chailly non è sfuggito a questa "regola". Al direttore milanese si attaglia come a pochi altri l'aggettivo di "predestinato": figlio di un importante compositore, allievo di uomini dall'eccezionale personalità artistica (per citarne solo due, Piero Guarino, che giurò da subito sulle qualità direttoriali di uno Chailly ancora bambino, e Franco Ferrara), a quindici anni debuttava in pubblico alla guida di un complesso prestigioso come I Solisti Veneti; a diciannove anni Claudio Abbado lo chiamava come suo assistente alla Scala e nel giro di pochi anni Chailly saliva sul podio delle più celebrate istituzioni concertistiche e teatrali – nel 1977 ottenne un grandissimo successo all'Opera di S. Francisco dirigendo *Turandot*, con la formidabile accoppiata Caballé-Pavarotti, e già nel 1982 la RSO di Berlino lo volle quale suo direttore stabile – godendo fra l'altro della stima di Herbert von Karajan, che lo chiamò a inaugurare il Festival di Salisburgo nel 1984, quando Chailly aveva da poco compiuto trentun anni. A questo si aggiunga un'ampia produzione discografica. Insomma, quel che si dice una carriera folgorante.

Eppure, Riccardo Chailly non godeva di grandi favori, né da parte della critica, né da parte di molti addetti ai lavori. Gli si imputava una certa superficialità interpretativa, un eccessivo compiacersi del suo talento direttoriale – quello sì, fin dall'inizio, unanimemente riconosciuto – e della sua sicura professionalità, fatta di un "braccio" formidabile e di un'eccellente conoscenza delle problematiche dell'orchestra, a scapito della profondità di lettura. Queste critiche, a mio parere, non erano del tutto infondate. Ma è inutile negare che anche quegli inizi così precoci ed eccessivamente "facili" influenzavano negativamente i giudizi. Inoltre, non tutte le orchestre amano vedersi davanti un direttore adolescente, o poco più; e l'Orchestra della Scala, che in quel giovanissimo direttore vedeva soprattutto il figlio dell'allora direttore artistico Luciano Chailly – come a dire, un raccomandato di ferro – aveva verso di lui un atteggiamento tutt'altro che benevolo: ricordo, in una serata operistica alla Scala,[2] un perplesso Chailly affacciarsi dal palcoscenico, per ringraziare l'orchestra, su di una buca quasi deserta, segno evidente di scarso rispetto per il direttore e il suo lavoro.

Poi, la svolta. Nel 1986 il Concertgebouw di Amsterdam, una fra le più antiche e gloriose istituzioni musicali del vecchio continente, nomina Riccardo Chailly quale suo nuovo direttore stabile. La notizia fa molto rumore, per varie ragioni. Innanzitutto, il "Concertgebouw-Orkest", fondato nel 1888, aveva avuto fino ad allora alla sua guida soltanto direttori olandesi – dopo Willem Kes (1888-1895), il grandissimo Willem Mengelberg, che fu a capo dell'orchestra per cinquant'anni, quindi Eduard van Beinum (1945-1959) e infine, dopo il breve interregno del tedesco Eugen Jochum seguito alla prematura scomparsa di van Beinum, Bernard Haitink – e l'eccezionale statura artistica di questi direttori era stato elemento decisivo nel fare del Concertgebouw una delle migliori orchestre sinfoniche del mondo.

[2] Chiedo venia: non ricordo se l'episodio avvenne in occasione di quei *Masnadieri* che nel 1978 segnarono il debutto scaligero di Chailly, oppure nell'*Andrea Chénier* di qualche anno dopo.

Ma a parte la questione della nazionalità, pur sempre importante anche in questi tempi di retorica europeista, ciò che più risultava sorprendente erano talune caratteristiche di Chailly: giovanissima età, temperamento estroverso, predilezioni per autori, come ad esempio i maggiori contemporanei, tutt'altro che consueti per il Concertgebouw; e soprattutto quella fama un po' sinistra di direttore abile e brillante, ma poco portato allo scavo interpretativo. Può darsi che alla base della scelta di Chailly ci fossero anche ragioni commerciali: il giovane direttore italiano poteva aprire nuovi mercati discografici a un'orchestra il cui repertorio era stato sempre basato quasi esclusivamente sulla "grande tradizione". Indubbiamente questa scelta parve a molti un azzardo.

A distanza di dieci anni si può affermare senza timori che quella che appariva essere una scommessa è stata ampiamente vinta. Non soltanto la direzione di Chailly non ha portato un indebolimento delle possibilità tecnico-interpretative dell'orchestra, come qualche Cassandra paventava, ma anzi il fatto di cimentarsi sempre più spesso con il repertorio novecentesco ha rappresentato per questo grandissimo complesso l'occasione per un'ulteriore crescita artistica, come ben ha dimostrato la sensazionale esecuzione de *Le sacre du printemps*, piatto forte della tournée estiva '96 dell'orchestra olandese e del suo direttore. Direttore che, a sua volta, ha saputo sfruttare al meglio la possibilità di lavorare costantemente con un'orchestra di eccezionali qualità come il Concertgebouw: nei dieci anni trascorsi ad Amsterdam Riccardo Chailly ha arricchito la sua personalità artistica fino a entrare di diritto nella ristretta élite dei più importanti direttori del momento.

Se è vero infatti che un direttore di qualità può elevare il livello tecnico-artistico di un'orchestra in misura considerevole, e a volte addirittura sorprendente, è altrettanto vero che la continuità di rapporti con una delle migliori orchestre del mondo può svolgere un ruolo fondamentale nella crescita di un direttore, specie se giovane, intelligente e sufficientemente umile per avere ancora voglia di imparare, nonostante il successo, la fama e la conseguente ric-

chezza. Non è facile spiegare i meccanismi di questa crescita. Gli elementi sono molti: dall'esperienza che ciascun membro dell'orchestra ha maturato in tanti anni di lavoro a contatto con i più grandi direttori, alla ricchezza degli archivi, sonori e no, dell'orchestra stessa. Riccardo Chailly ha avuto modo di raccontare, con grande modestia, quanto importante sia stata per lui la possibilità di consultare l'archivio di Willem Mengelberg, custodito ad Amsterdam, nel quale sono conservate fra l'altro le partiture del grande predecessore di Chailly, arricchite di una gran messe di annotazioni varie: da quelle metronomiche a quelle espressive, dalle indicazioni dei colpi d'arco ai rapporti di equilibrio fra le diverse sezioni dell'orchestra. Non si tratta, badate bene, di "copiare" le scelte di un grande direttore del passato: si tratta di migliorare la propria capacità di penetrare la sostanza del discorso musicale, attraverso uno o più punti di vista diversi, per poi arrivare a elaborare una propria, personale strategia interpretativa. Riccardo Chailly ha avuto l'intelligenza di coniugare il suo talento di direttore e di musicista con la voglia e la capacità di crescere e di migliorare, qualità che lo hanno portato a diventare uno fra i più interessanti direttori della sua generazione, nonché un sicuro protagonista dell'interpretazione musicale dei prossimi decenni.

Chung, grandi talenti crescono

Fra i molti aspetti irritanti della situazione della musica in Italia c'è la difficoltà di assistere agli spettacoli e ai concerti importanti. Andando indietro anche soltanto di quindici o vent'anni le cose andavano decisamente meglio. Faccio un esempio fra i molti perché è quello che ho avuto e ho maggiormente sotto gli occhi: il Teatro alla Scala di Milano. Non molti anni fa, per assistere a una rappresentazione nel "tempio della lirica" bastava entrare in biglietteria e scegliere la recita (con l'unica eccezione delle prime) e il posto che si voleva. Anche le prenotazioni via lettera funzionavano benissimo. E si badi che non sto parlando degli spettacoli, per così dire, meno appetibili: con il sistema della prenotazione per posta io stesso ho assistito, tanto per fare qualche esempio, a diversi spettacoli della famosa stagione del bicentenario, a cominciare dal *Don Carlo* di apertura (con Abbado come direttore e uno straordinario cast formato da José Carreras, Mirella Freni, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov ecc.) per arrivare al *Tristan* diretto da Carlos Kleiber. Negli anni immediatamente successivi ho potuto essere presente, fra l'altro, alle *Nozze di Figaro* che videro il debutto scaligero di Riccardo Muti, a uno splendido *Falstaff* diretto da Lorin Maazel con la regia di Giorgio Strehler e al *Lohengrin* con il quale Claudio Abbado si accostò per la prima volta al teatro wagneriano, anche questo messo in scena da Strehler. In quegli anni, anche le piccole associazioni che richiedevano qualche decina di biglietti avevano discrete possibilità di accesso al teatro. E per di più, il costo dei biglietti era quasi sempre accessibile, persino in platea e nei palchi.

Poi è arrivata l'informatica. E da quando la biglietteria è stata informatizzata, trovare un biglietto per entrare alla

Scala è diventato arduo quasi quanto percorrere l'autostrada Milano-Torino contromano in bicicletta e arrivare sani e salvi.[1] Se poi non si abita a Milano, e non ci si può quindi permettere di fare lunghe code, le possibilità sono ancora più scarse: in pratica, o si passa per qualche agenzia di viaggio (che si fa profumatamente pagare), o ci si rivolge ai bagarini (che sono sempre più numerosi, sempre più organizzati, sempre più cari, sempre più onnipresenti, sempre più arroganti), o alla Scala non si entra. Chissà perché.[2]

Questa situazione mi ha privato negli ultimi anni della possibilità di vedere più spesso "dal vivo" uno fra i più interessanti direttori della generazione dei quarantenni: Myung-Whun Chung. Dalle pochissime occasioni di contatto diretto, unite alle apparizioni televisive e a una già cospicua e variegata produzione discografica, ho ricavato l'impressione di un notevole talento e di un interprete in continua crescita artistica. L'affascinante gestualità di Chung associa una levità e una souplesse straordinarie a una sorprendente abilità nello sfruttare con grandissima efficacia piccoli e piccolissimi movimenti della bacchetta, delle mani e addirittura delle dita, abilità che sembra essere tipica dei direttori orientali – l'altro esempio che mi viene in mente è Seiji Ozawa. Questa libertà gestuale si traduce sul piano musicale in un'altrettanto libera conduzione metrica, che in certi momenti può addirittura far pensare a Carlos Kleiber (e non potrei immaginare complimento migliore per un direttore d'orchestra!), e in una sofisticatissima tavolozza coloristica. Il tutto accompagnato da una piena consapevolezza stilistica, che permette a Chung di affrontare un repertorio già vasto (da Haydn a Messiaen, da Mozart all'ultimo Verdi) senza mai sovrapporre la sua concezione

[1] È chiaro che il problema non sta nella necessaria innovazione tecnologica, ma in chi è chiamato a farla funzionare.

[2] Senza poi trascurare la spaventosa, inarrestabile lievitazione dei costi. E in diversi altri teatri e istituzioni concertistiche italiani le cose non vanno molto meglio.

agogica e timbrica a quella delle musiche che dirige. Per di più, quando affronta il teatro d'opera e la musica vocale in genere, sembra mostrare una buona competenza nella scelta dei cantanti, qualità sempre più rara nei direttori d'orchestra del nostro tempo. E come se non bastasse, Chung è un eccellente pianista, sia come accompagnatore di cantanti, sia come interprete di musica da camera (in trio con le sorelle).

C'è poi un altro aspetto della personalità del direttore coreano che mi piace sottolineare: la scarsissima condiscendenza alle ferree leggi dello star-system. Chung dirige poco – molto meno di certi suoi colleghi che passano più tempo sugli aerei che in sala prove – riservandosi lunghi periodi di studio o di riposo, fa scelte di repertorio molto oculate, incide con (relativa) parsimonia. Anche le recenti diatribe, artistiche e contrattuali, con l'Opéra di Parigi testimoniano di un'onestà intellettuale e di un rigore morale ed artistico certo non comuni. Qualità dell'uomo che insieme a quelle del musicista permettono di puntare a occhi chiusi su Chung per gli anni a venire.

Gardiner, "torniamo all'antico, e sarà un progresso"

Nel pensiero e nel linguaggio corrente, anche degli addetti ai lavori, quando si parla di "musica del Novecento" si fa riferimento alla musica nata nel nostro ormai declinante secolo. In realtà, la definizione dovrebbe avere un significato più estensivo. Se è vero infatti che il Novecento è il secolo del ripudio della tonalità, della serialità, dell'alea, dell'elettronica, della *musique concrète* ecc., è altrettanto vero che è anche il secolo che ha visto il definitivo recupero della musica di tutte le epoche passate della tradizione occidentale (a proposito, chissà rispetto a chi, o a che cosa, la musica colta europea viene definita "occidentale"). Le conseguenze di carattere sociale, e addirittura antropologico, determinate da questo recupero sono argomento troppo vasto e troppo complesso, sia per le conoscenze di chi scrive questo libro sia, posso supporre, per la curiosità e la pazienza di chi lo leggerà. Quello che qui interessa è che questo recupero ha portato alla nascita e alla successiva, vorticosa crescita di un genere di musicista mai esistito fino a pochi decenni fa: lo "specialista della musica antica".

Sulla *Aufführungspraxis* (in tedesco, "prassi esecutiva") e sui suoi più o meno fanatici seguaci molto si è scritto, fino a dar vita a una delle più dibattute *querelles* della musica del nostro tempo. Da un lato, coloro che sostengono che la musica delle epoche passate si può fare *solo ed esclusivamente* a patto di: 1) disporre di strumenti originali, o di accurate copie degli stessi, e di utilizzarli, anche dal punto di vista dell'entità numerica degli organici, secondo i dettami ricavabili dalla trattatistica e da altre testimo-

nianze risalenti alla medesima epoca della musica stessa; 2) utilizzare tecniche vocali che si rifacciano al medesimo tipo di fonti; 3) introdurre nell'esecuzione tutte quelle tecniche di ornamentazione estemporanea che caratterizzavano l'epoca nella quale le musiche furono composte. Dall'altro lato, ci sono invece tutti quei musicisti e critici che respingono con orrore tutto quello che manda un vago sentore di "prassi d'epoca".

A dire il vero, la *querelle* non è entusiasmante. Qualsiasi tipo di integralismo, in qualunque direzione vada, nega un principio fondamentale dal punto di vista artistico non meno che da quello umano: la libertà di scelta del singolo individuo.[1] Entrambi i "partiti" hanno buoni argomenti da gettare sul tavolo. La filologia applicata all'esecuzione musicale ha consentito di ascoltare quasi tutta la musica del passato in condizioni presumibilmente molto vicine a quelle nelle quali tale musica era stata concepita; in buona sostanza, ha dato vita a esecuzioni che, se non possono essere definite storicamente "autentiche" in senso assoluto, sono probabilmente più autentiche di quelle tradizionali, nella misura in cui restituiscono un'immagine sonora più prossima a quella originale.

Il cammino per arrivare a questi risultati è stato però molto faticoso: un cammino segnato qua e là, soprattutto nella fase pionieristica, da cattivi strumenti e cattivi esecutori, da stonature insopportabili, da stacchi di tempo che sfioravano il confine del ridicolo (a volte oltrepassandolo), da sonorità esangui e moribonde applicate a compo-

[1] Questo vale a maggior ragione per la musica, che, diversamente dalle altre arti, necessita della mediazione di un esecutore per mettere in contatto autore e ascoltatore. Tale mediazione è inoltre terribilmente complicata dai tremendi limiti di un sistema notazionale che non offre dati sicuri su alcuno dei parametri fondamentali del discorso musicale (altezza, durata, timbro, intensità), ma che proprio per questo rende tanto interessante e affascinante l'attività interpretativa.

sizioni sfarzose, da voci tecnicamente dilettantesche, timbricamente insopportabili e che quanto a varietà di scelte interpretative assomigliavano in misura allarmante, anche nel tipo di suono, a un elettroencefalogramma piatto. Tutti problemi che, purtroppo, non appartengono solo al passato e che, come è facile immaginare, hanno portato acqua alle truppe d'assalto del fronte opposto, inducendo numerosi e pugnaci critici a negare qualsiasi valore storico o artistico a operazioni di questo genere.

Dai primi tentativi di recupero di prassi esecutive del passato ai nostri giorni sono ormai trascorsi più di trent'anni e questo movimento è da tempo entrato in una seconda fase, nella quale i progressi tecnici dei costruttori di strumenti non meno che degli esecutori hanno portato questi gruppi a un livello artistico che non ha niente da invidiare a quello dei complessi, per così dire, "tradizionali". Fra i più accreditati e apprezzati protagonisti di questa seconda fase, il direttore inglese John Eliot Gardiner e i tre complessi da lui creati e diretti: il Monteverdi Choir, gli English Baroque Soloists e l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique.

Laureato a Cambridge in storia e lingua araba, Gardiner è una delle personalità più interessanti dell'attuale panorama musicale. Il suo percorso interpretativo si potrebbe definire, con un pizzico di iperbole, "storia della musica eurocolta dal tardo Rinascimento al Novecento". Partito da Monteverdi, il compositore cui è intitolato il suo coro (e inizialmente anche il gruppo strumentale), Gardiner ha poi ampliato il suo orizzonte di interessi, passando per il barocco (Purcell, Bach) e arrivando fino al classicismo (Gluck, moltissimo Mozart). La ricerca sul suono che rappresenta uno degli aspetti fondamentali della sua attività di studioso e di esecutore lo ha portato poi a fondare un complesso di dimensioni più ampie, appunto l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, con la quale ha affrontato anche il repertorio ottocentesco. Nel frattempo, la reputazione di cui godono le sue qualità direttoriali lo ha condotto anche sui podi di prestigiosi complessi tradizionali, quali la Filarmonica di Vienna, nonché alla guida di istituzioni

teatrali, come l'Opera di Lione, da lui diretta tra il 1983 e il 1988.

Ho parlato di "reputazione". Ma va detto che la figura di Gardiner è ancora molto discussa. Personalmente ritengo che gran parte delle critiche di cui è fatto oggetto dipendano dalla sua immagine di "filologo" e di paladino della "prassi esecutiva". Tutti quei critici che appena sentono parlare di "prassi" sono colti da attacchi di orticaria, rifiutano categoricamente persino di prendere in considerazione i direttori come Gardiner. Fu così, in passato, anche per quello che di Gardiner è stato forse il più importante predecessore, Nikolaus Harnoncourt. Il solo suono degli strumenti d'epoca è ragione sufficiente per negare qualsiasi valore artistico a operazioni del genere: quindi, alti lai sulla "morte della musica" causata dall'avvento dei "nuovi farisei", e struggente rimpianto per i bei tempi andati.

Come si può facilmente evincere dalla lettura di questo libro, chi scrive è tutt'altro che tenero verso gli interpreti delle attuali generazioni rispetto a quelli delle generazioni passate. Ciò non toglie che la posizione di chi critica per partito preso un direttore come Gardiner sia risibile, e spesso irritante, dal punto di vista intellettuale non meno che sul piano puramente musicale. Sperando che la citazione non mi procuri accuse di blasfemia, "hanno occhi e non vedono, hanno orecchie e non sentono". Non sentono, ad esempio, che i complessi di strumenti d'epoca – ovviamente, i migliori, come quelli di Gardiner – hanno raggiunto una qualità di intonazione e un livello tecnico del tutto degni dei migliori complessi tradizionali. Ma soprattutto questi critici non si accorgono che, negando qualsiasi legittimità alle esecuzioni cosiddette filologiche in nome della "tradizione", conferiscono patenti di infallibilità, a loro stessi prima ancora che agli interpreti prediletti, difficilmente giustificabili in un campo come quello dell'interpretazione musicale. Insomma, quella sprezzante definizione di "farisei" ricade in realtà completamente su coloro che la utilizzano a sproposito.

Nella questione ci sono anche aspetti divertenti. Qualche tempo fa, uno fra i più agguerriti e influenti critici "anti-

filologia", volendo illustrare ai suoi lettori di quali nefandezze musicali si macchino gli esecutori da lui aborriti, non trovò di meglio che pubblicare stralci di una lettera inviatagli da un'appassionata che lanciava pesantissimi strali contro uno di quegli sciagurati (guarda caso, era proprio John Eliot Gardiner). E il critico aggiungeva: vedete, persino i semplici appassionati si accorgono che questo della "prassi esecutiva" è un bluff. Ma bene! Perché allora non facciamo recensire una mostra di Tiepolo all'ormai celebre "casalinga di Voghera" o l'ultimo romanzo di Kundera a un bimbo di nove anni (in fondo, anche lui sa leggere)? Come ha chiaramente sintetizzato uno dei più importanti studiosi del nostro tempo, "nessuno ha il diritto di rinfacciare agli analfabeti musicali il loro analfabetismo, ma ciò non toglie che quest'ultimo sia un ben fragile fondamento per il giudizio estetico".[2]

Certo, nelle scelte interpretative di un eccellente musicista quale è John Eliot Gardiner vi possono essere aspetti che lasciano perplessi: certi stacchi di tempo frenetici e certi "prosciugamenti" timbrici – penso in particolare a una recente incisione di tutte le sinfonie di Beethoven – o alcune scelte di cantanti, tanto per fare un esempio, nelle opere di Mozart. Ma si tratta appunto di scelte interpretative, operate in base a uno studio attentissimo non solo delle partiture, ma delle condizioni storiche e sociali nelle quali vennero create; si tratta di un tentativo di ricostruzione sonora, senza pretese di infallibilità, sempre mediato dalla personalità dell'interprete. Niente di diverso, in sostanza, da quello che fa qualsiasi serio e scrupoloso interprete che adotti strumenti "tradizionali".

Che l'interprete, in questo caso specifico, sia di primissimo ordine, lo dicono chiaramente gli esiti raggiunti da Gardiner in repertori diversissimi, da Purcell a Mozart – memorabili la Messa in Do minore e il *Requiem* eseguiti a

[2] C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, tr. it. di S. Gozzi e A. Serravezza, Il Mulino, Bologna 1987.

Barcellona in occasione del bicentenario mozartiano – da Monteverdi (il miglior *Vespro della Beata Vergine* che io abbia mai udito) a Rossini (un *Comte Ory*, prima teatrale e poi discografico, che non teme confronti per giustezza nelle scelte di tempo e di colore, per flessibilità agogica non meno che per intensità di espressione). Insomma: sarà anche vero che nel settore della "prassi esecutiva antica" vi sono ancora molti semidilettanti, o musicisti che hanno scelto un repertorio apparentemente più facile perché non riuscivano a emergere in quello tradizionale; ma non si può essere d'accordo con chi basa i suoi giudizi negativi sull'ideologia. E se poi questi depositari della Verità Assoluta non vogliono ascoltare i concerti e le incisioni di Gardiner, tanto peggio per loro.

Gavazzeni, il colto

Non è facile discutere sui direttori d'orchestra italiani del passato. Se si eccettuano figure ormai mitiche, come Toscanini o De Sabata, la cui grandezza è scritta a caratteri indelebili nella storia dell'interpretazione, e altri personaggi meno leggendari ma pure grandissimi, come Gino Marinuzzi, mi sembra che quasi tutti gli altri direttori italiani attendano ancora una valutazione definitiva. Un ruolo fondamentale in senso negativo svolge la mancanza di un'adeguata documentazione sonora, elemento dal quale non si può prescindere parlando di uomini nati agli albori di questo secolo e quindi sempre più sbiaditi nella memoria collettiva; cosicché se dei più celebri direttori di area tedesca – Furtwängler o Walter, tanto per citare due nomi – possediamo un'infinità di registrazioni, molte delle quali di ottimo livello tecnico, di musicisti come Guarnieri non resta quasi nulla. D'altra parte, anche di un direttore come Tullio Serafin rimangono soltanto un discreto numero di registrazioni operistiche, per di più realizzate in età molto avanzata, che mostrano notevoli dislivelli quanto all'esito, che solo di rado raggiunge i formidabili risultati di quell'edizione di *Otello*, con Jon Vickers protagonista, che è degna di stare accanto alle migliori realizzazioni discografiche del capolavoro verdiano.

Si può dire che, per molti versi, la recente scomparsa di Gianandrea Gavazzeni sia stata un evento decisivo per un ulteriore aggravarsi delle perdita di quella memoria storica. Gavazzeni era infatti uno degli ultimi rappresentanti di un mondo musicale e culturale, di quell'Italia del Novecento spesso bistrattata, ma che in fondo ha saputo conservare e tramandare un'eredità culturale di enorme peso (ed è

perlomeno lecito dubitare che l'Italia di fine millennio sia in grado di fare altrettanto).

Gavazzeni era un fenomeno atipico nel panorama italiano. Tale lo rendevano la sua orgogliosa appartenenza a un'*élite* intellettuale che in Italia non solo non ha mai partecipato in prima persona agli eventi del mondo musicale, ma anzi se ne è sempre scostata con atteggiamenti che andavano dalla noncuranza al disprezzo. Gavazzeni era, per estrazione sociale e forse anche per indole, un letterato prestato alla musica. La sua prosa raffinata, associata a una penetrante capacità di indagine, ha lasciato molte e preziose testimonianze. Conoscitore come pochi altri della musica italiana del Novecento, si adoperò con grande energia per una sua rivalutazione critica che fosse frutto di uno studio non viziato da pregiudizi. Ed era pronto ad aiutare con mille suggerimenti e consigli tutti coloro (storici e teorici non meno che esecutori) che tale studio intraprendevano con coscienza e voglia di fare. Senza dimenticare il ruolo fondamentale svolto da Gavazzeni nel processo di acquisizione da parte della cultura italiana di alcuni importanti autori per molto tempo rimasti in una specie di limbo, primo fra tutti Anton Bruckner.

Oltre a questo, Gavazzeni dirigeva. La sua intelligenza, la sua cultura e la sua forte personalità sembravano le caratteristiche ideali per un direttore d'orchestra. Ma le sue qualità direttoriali non sono mai state particolarmente brillanti. Coloro che hanno avuto modo di vederlo dirigere soltanto negli ultimi quindici-vent'anni, come l'autore di queste righe, non sono mai riusciti a capire in che cosa consistesse la presunta grandezza del Gavazzeni direttore. Quel gesto sempre uguale, con la punta del bacchetta perennemente rivolta verso il cielo, e sempre ugualmente confuso, sembrava fatto apposta per mettere in difficoltà orchestre, cantanti, cori. Che infatti erano perennemente in crisi. Dei pochi spettacoli operistici diretti da Gavazzeni cui ho assistito, non ne ricordo uno con un tasso di incidenti numericamente accettabile. Nel repertorio sinfonico le cose andavano un po' meglio, se non altro perché c'era

meno gente da coordinare. Ma i risultati erano tutt'altro che entusiasmanti, ad onta delle recensioni spesso osannanti dispensate da una critica che in Gavazzeni vedeva una sorta di monumento nazionale; e se c'era qualche magagna, la si giustificava, quasi mai esplicitamente, con l'età avanzata.

A parte il fatto che vi sono, o vi sono stati, direttori d'orchestra ultraottantenni che offrono un rendimento ben diverso – qualche nome? Sir Georg Solti, o quel grande direttore tedesco, poco o punto conosciuto in Italia, che risponde al nome di Günter Wand – non sembra che in epoche precedenti, almeno a giudicare dalle non numerose incisioni discografiche, gli esiti di Gavazzeni fossero folgoranti. Basti citare una registrazione del *Rigoletto*, datata 1960 – il direttore bergamasco, nato nel 1909, non era certo vecchio a quell'epoca – che risulta sopportabile soltanto per la presenza del miglior Duca di Mantova della storia del disco, Alfredo Kraus. A parte gli stacchi di tempo improbabili (come nella plumbea scena di apertura del primo atto) e la generale sciatteria del fraseggio, sorprende in un direttore di scuola italiana la totale assenza di concertazione sui cantanti: cosicché, a parte il mai abbastanza lodato Kraus, cui evidentemente nulla e nessuno può impedire di cantare e interpretare da par suo, si può udire una cantante raffinata e tecnicamente ineccepibile come Renata Scotto cantare in uno stile più adatto a Santuzza che non a Gilda. E che la Scotto fosse in grado di dar vita a una Gilda di assoluto pregio lo dimostra, oltre a tutta la splendida carriera di questa cantante, l'incisione del medesimo ruolo realizzata qualche anno dopo sotto la direzione di Kubelik. A parziale giustificazione di Gavazzeni, va detto che quello era lo stile imperante nell'Italia degli anni Cinquanta, in cui molto spesso chi urlava di più era considerato più bravo.[1] Ma allora il direttore cosa ci stava a fare?

[1] L'osservazione, va detto, vale quasi esclusivamente per le voci maschili.

Negli ultimi anni la situazione non era certo migliorata. Le orchestre che più spesso lavoravano con Gavazzeni, come quella della Scala o la Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", che l'ha avuto come suo direttore musicale, facevano del loro meglio per aiutare quel direttore bizzoso e non di rado dispotico, del quale avevano grandissimo rispetto, in parte per l'immagine di cui godeva, in parte per la raffinatezza e la nobiltà dei modi e del linguaggio, che lo rendevano un personaggio di notevole fascino.[2] Ma non un direttore d'orchestra di livello pari alla sua fama.

[2] A questo riguardo, vorrei fare un appunto alle orchestre quando non offrono lo stesso trattamento di riguardo ai direttori giovani, che magari hanno qualche buona qualità ma certo difettano di esperienza, sia nel metodo di lavoro, sia soprattutto nella capacità di stabilire un rapporto positivo con le decine di scafatissimi professionisti che si trovano davanti e che non sono disposti a "perdonare" nulla.

Giulini, il mistico

L'interpretazione musicale ha fra le molte sue peculiarità quella di presentare atteggiamenti e comportamenti che sarebbe difficile immaginare più diversi fra coloro che ne sono i protagonisti. Si va dalla più assoluta modestia – del genere "Io son l'umile ancella del genio creator", per usare le parole con le quali si schermisce Adriana Lecouvreur nel primo atto dell'omonima opera di Cilea – fino all'esaltata affermazione del proprio io come centro gravitazionale di tutta la creazione musicale eurocolta, un'affermazione tanto più clamorosa (e fastidiosa) quanto più carente di autoironia o addirittura – capita anche questo – sostenuta da una piena, assoluta, totale autoconvinzione. Non è raro quanto si penserebbe, e quanto sarebbe auspicabile, che un interprete, magari di notevoli potenzialità artistiche, pensi (davvero!) che la storia dell'interpretazione non sia stata altro che la lunga, paziente attesa che ha preceduto l'epifania del Suo Genio e che questa storia sia destinata o a chiudersi con Lui (*après moi le déluge*) oppure a sopravvivere, sia pure in tono minore, grazie a quei pochi, fortunati e illuminati, che siano in grado di assolvere all'improbo compito di proseguire sulla strada maestra da Lui tracciata.

È difficile immaginare qualcuno che sia più lontano da atteggiamenti di questo genere di quanto lo sia Carlo Maria Giulini. Le vicende umane e professionali del direttore pugliese, così tenacemente e pervicacemente tenute lontano dai riflettori dei *mass-media*, sarebbero già una testimonianza più che sufficiente. C'è poi quel modo personalissimo, da nobiluomo di altri tempi, di instaurare rapporti con le persone, sul lavoro e nella vita privata. Giulini, quando si rivolge ai membri di un'orchestra, non chiede "Suonate così e così, voglio questo fraseggio, fate questo colori-

to dinamico", ma "Lorsignori vogliano cortesemente suonare più piano", o qualcosa del genere; e per di più lo fa con un tono di voce che raramente va oltre il mormorio, il che pone fra l'altro non pochi problemi di percepibilità per gli strumentisti che si trovano a più di un metro e mezzo di distanza dal direttore (cioè quasi tutti).

La riservatezza e la timidezza dell'uomo si avvertono anche nel modo di dirigere. Giunto alla direzione dopo la preziosa esperienza maturata in orchestra come violista, Giulini, nonostante tale esperienza – ebbe modo di suonare, tanto per fare un esempio, sotto la direzione di Bruno Walter – e gli studi con una delle figure storiche della direzione italiana, Bernardino Molinari, non ha mai avuto una tecnica gestuale all'altezza della sua statura di interprete. La consapevolezza di questo limite fa sì che, in prova e ancor più in esecuzione, la fase che precede il suo gesto iniziale di preparazione trasmetta sempre un senso di incertezza e quasi di timore. Il direttore pugliese si piazza a gambe larghe sul podio e sembra raccogliere le energie per un immane sforzo. Poi, finalmente, "si butta": e dopo che l'orchestra ha attaccato, quasi sollevato per essere riuscito nell'impresa, Giulini acquista disinvoltura e sicurezza in misura sufficiente a trasmettere il suo pensiero all'orchestra che ha di fronte.

Ed è quel che si dice un pensiero "forte". L'umiltà e la timidezza di Giulini non gli hanno impedito di avere una precisa, altissima coscienza del fondamentale ruolo svolto dall'interprete nell'atto di ricreazione di un'opera d'arte. Per Giulini l'interprete deve lavorare indefessamente per raggiungere un'intima fusione con il pensiero dell'autore, e capire così quel qualcosa che c'è al di là della notazione musicale, per trasmetterlo attraverso l'esecuzione. Qualcosa che il direttore pugliese ha più volte avuto modo di definire un atto d'amore. Con questo preciso obiettivo nella mente, Giulini ebbe il coraggio di rinunciare al mondo dell'opera, da lui così tanto amato, perché le condizioni del sistema produttivo non gli permettevano di avere il necessario controllo su tutto l'insieme dello spettacolo. Con questo obiettivo, accettò la direzione della Filarmonica di Los

Angeles, un compito per il quale sembrò a molti inadatto, considerando le caratteristiche di quel complesso e dell'ambiente nel quale operava. E invece, proprio dal sodalizio con Los Angeles vennero a mio avviso alcuni fra i più memorabili esiti interpretativi di Giulini, come un'incisione discografica, purtroppo mai completata, delle sinfonie di Brahms, o quel sensazionale *Falstaff* che segnò il suo acclamatissimo ritorno al teatro d'opera.

Nel mondo attuale della direzione d'orchestra, così smodatamente attratto dall'esteriorità del potere fine a se stesso, dei cachet principeschi e dei più deprecabili aspetti divistici, la figura artistica e morale di Carlo Maria Giulini si erge come un luminoso esempio di ciò che un direttore d'orchestra dovrebbe essere: un uomo abbastanza umile da non pensare di vivere sempre come se fosse sul podio e abbastanza superbo da avere il coraggio di confrontarsi con le creazioni di alcuni fra i più grandi Geni della nostra civiltà per far da tramite fra loro e gli uomini del nostro tempo.

Karajan, il demiurgo

Scrivere qualcosa su Herbert von Karajan non è facile. Da un lato si è intimoriti dall'enorme quantità di saggi-studi-articoli-interviste-panegirici-invettive di cui il celebre direttore salisburghese è stato oggetto negli ultimi cinquant'anni (e che a me personalmente hanno suscitato, almeno in partenza, seri dubbi sulla necessità di questo capitolo). Dall'altro c'è la sua stessa, imponente e quasi ingombrante figura, con la poliedricità e le contraddizioni che ne hanno segnato il cammino artistico e umano. Cionondimeno, credo che parlare di direttori d'orchestra senza dedicare uno spazio a Karajan sarebbe come progettare un saggio sul cubismo ignorando Picasso.

E quindi, eccomi a dire la mia sul personaggio che ha indiscutibilmente segnato una svolta nella storia della direzione d'orchestra, e forse, come spiegherò in seguito, dell'interpretazione e della ricezione della musica in senso globale. I motivi che possono legittimamente dividere la storia della direzione, come diversi commentatori hanno già suggerito in passato, in due periodi, a.K. (*ante* Karajan) e p.K. (*post* Karajan), sono molteplici e svariati. Innanzitutto, con Herbert von Karajan nasce la moderna gestualità direttoriale. Prima di lui, i direttori d'orchestra, anche quelli grandissimi, si preoccupavano relativamente poco non solo della chiarezza dei loro gesti, ma spesso anche di quegli aspetti dell'esecuzione (nettezza di attacchi, pulizia dell'insieme) che alla gestualità sono più strettamente legati; e ciò aveva particolare risalto nel teatro d'opera. Da questo punto di vista, un passo decisivo era già stato compiuto da Toscanini; lo stesso Karajan ricordava l'enorme impressione suscitata in lui da alcune rappresentazioni salisburghesi degli anni Trenta, dirette da Toscanini, nelle quali, diver-

samente da quanto succedeva normalmente in quell'epoca, tutto funzionava perfettamente: le sezioni dell'orchestra erano sempre perfettamente assieme ed equilibrate, così come i cantanti, fra di loro sulla scena e rispetto all'orchestra stessa. All'ascoltatore sembrava, sosteneva Karajan, di avere davanti agli occhi la partitura.

A questo aspetto fondamentale, Karajan aggiunse un elemento altrettanto decisivo: la capacità di rappresentare col gesto, e quindi suggerire agli esecutori, le più piccole sfumature interpretative. Chiunque abbia modo di visionare filmati dei grandi direttori della prima metà del secolo, non può non restare colpito dalla limitatezza del loro vocabolario gestuale: lo stesso Toscanini non andava molto al di là di una sia pur chiarissima indicazione metrica della mano destra, con la sinistra impiegata molto raramente. Era questo un retaggio della grande tradizione tedesca; Richard Strauss, che oltre a essere il compositore del quale molti si ostinano a sminuire l'incommensurabile grandezza fu anche un direttore di grandissimo prestigio nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento, così scriveva riguardo alla direzione: "Per la *tecnica* direttoriale vale questa regola: quanto più il gesto è breve, limitato alla sola articolazione della mano, tanto più precisa è la realizzazione. [...] La mano sinistra non ha niente a che fare con la direzione d'orchestra. La cosa migliore è tenerla nel taschino del gilè, e impiegarla tutt'al più ogni tanto per dare un leggero cenno di diminuendo o un segno poco importante; ma per ottenere questo basta uno sguardo impercettibile." E nelle sue *Dieci regole auree. Scritte nell'album di un giovane direttore d'orchestra* la regola n° 2 recita così: "Quando dirigi, non devi sudare, solo il pubblico deve riscaldarsi".[1]

Herbert von Karajan inaugurò una strada completamente diversa. La bacchetta nella sua mano destra poteva segnare quasi impercettibilmente la battuta per ottenere un *pianissimo* impalpabile, oppure prolungare il braccio completamente disteso a richiedere un *fortissimo*; poteva scan-

[1] Le citazioni sono tratte da R. Strauss, *Note di passaggio* cit.

dire gli impulsi per articolare uno *staccato* o disegnare le ampie curve di un *legato*, con la struttura ossea del braccio che sembrava quasi smaterializzarsi. Ma nel contempo la mano sinistra sottolineava i fraseggi della destra, dando loro un'espressione ancora più chiara e vitale, e in più era in grado di dare una gamma infinita di attacchi e di indicazioni esecutive ai diversi strumenti e alle diverse sezioni dell'orchestra, o ai solisti, o al coro. Il tutto, con un'armonia di movimento che aveva l'eleganza e insieme la potenza di un grande ginnasta impegnato in un esercizio a corpo libero. In definitiva, la concezione moderna del gesto direttoriale deve moltissime delle sue peculiarità proprio a Herbert von Karajan.

Tecnica e tecnologia: queste sono state le vere parole d'ordine di Karajan, tanto nelle sue scelte artistiche quanto nella vita privata. Karajan fu il primo a intuire le enormi potenzialità che il miglioramento delle tecniche d'incisione e dei supporti magnetici poteva offrire, non soltanto – volendo essere cattivi: non tanto – sul piano artistico, ma anche per tutto ciò che riguardava la comunicazione, con tutte le conseguenze sociali (ed economiche) che ciò comportava. Karajan capì meglio di ogni altro, nell'immediato dopoguerra, quale potentissimo *medium* potesse diventare il disco in una società che, uscita dalle privazioni e dalle tragedie di una guerra interminabile, nel giro di pochi anni si trovò di colpo proiettata, grazie al boom economico indotto dalle scelte politico-economiche degli Stati Uniti e dallo slancio vitale della ricostruzione, nella cosiddetta civiltà dei consumi. La musica colta poteva raggiungere un pubblico immenso, che altrimenti non avrebbe mai avuto accesso, perché lontano dai centri culturali ed economici più importanti, o per libera scelta, a questo repertorio.

L'ideale di Karajan divenne ben presto quello della perfezione tecnica: una perfezione che, perseguita con accanimento sui palcoscenici e nelle sale da concerto, grazie anche a quella sofisticata tecnica gestuale di cui s'è detto, aveva il suo approdo naturale nelle sale d'incisione, dove si confezionava quel prodotto destinato a raggiungere milioni di potenziali utenti. Uno degli strumentisti della Filarmo-

nica di Berlino, che certo non doveva amare molto Karajan, lo definì un *fantastisches Verkäufer*, un fantastico venditore, abilissimo a vendere se stesso, la sua orchestra, la sua musica. Gli esiti dell'operazione furono trionfali: il sodalizio di Karajan con la Philharmonia Orchestra, e poi in misura ancora maggiore quello con i Filarmonici di Berlino segnarono una svolta nella storia della diffusione della musica classica, portando il nome di Karajan in ogni parte del mondo e collocando di conseguenza il direttore salisburghese in una posizione di potere, anche economico, quale probabilmente nessun interprete aveva conosciuto prima di lui. Con Karajan nacque, si può ben dire, il "mito del maestro",[2] con tutti i suoi annessi e connessi: Karajan che si sposta pilotando il suo jet privato, Karajan e la sua passione per le auto veloci e per i grandi yacht a vela, Karajan figura di spicco del jet-set mondiale, a Saint Moritz come in Costa Azzurra.

Vista a posteriori, l'operazione ha avuto però indubbiamente anche risvolti negativi. La brama di perfezione ha condotto col tempo Karajan a inclinare pericolosamente verso un edonismo sonoro che non di rado lo portava, se non a trascurare, perlomeno a relegare in secondo piano quello scavo interpretativo di cui si era dimostrato capace nella prima fase della sua carriera. Per fare un paragone, penso a certi appassionati di musica e di Hi-Fi, che a furia di mettersi in casa apparecchi sempre più sofisticati finiscono per rivolgere la loro attenzione di ascoltatori più all'apparecchiatura che non alla musica. Non si fraintenda: sto pur sempre parlando di uno fra i più grandi direttori d'orchestra del nostro secolo, che anche negli ultimi anni di attività, pur segnati dalle sofferenze causate da una terribile malattia alla colonna vertebrale e dai conseguenti interventi chirurgici, ha saputo dare prove di eccezionale, inarrivabile valore artistico, soprattutto in quel repertorio tardoottocentesco (da Brahms a Strauss, passando per Ciajkovskij) del quale è stato interprete sommo. Ma credo

[2] È questo il titolo di un interessantissimo libro di Norman Lebrecht, del quale avrò modo di parlare anche in seguito.

di non far torto a questo grandissimo direttore se affermo che il confronto tra il Karajan degli anni '50 e quello degli anni '80 si risolve a favore del primo, e proprio per i motivi suddetti.

I risvolti negativi vanno però oltre la storia del personaggio Karajan, per coinvolgere un po' tutta la concezione dell'interpretazione musicale nell'ultimo trentennio del nostro secolo. L'obiettivo della perfezione tecnica, reso di fatto necessario dalla diffusione capillare e dal continuo miglioramento tecnologico dei mezzi di riproduzione, ha portato un po' tutti – direttori d'orchestra, ma anche pianisti, violinisti, cantanti ecc. – alla ricerca maniacale dell'assoluta pulizia esecutiva. Gli ascoltatori, influenzati dal disco, hanno poi cominciato a ricercare anche nelle sale da concerto quello stesso ideale di perfezione, creando di fatto un circolo vizioso. Ma le energie profuse nell'inseguimento di quell'ideale impediscono di dedicare più tempo, più sforzi, ma soprattutto più attenzione all'approfondimento interpretativo. E così abbiamo sempre più esecuzioni impeccabili dal punto di vista tecnico, ma musicalmente povere o addirittura poverissime.

Non è mia intenzione di caricare solo sulle spalle di Herbert von Karajan la responsabilità di quel particolare aspetto della situazione musicale odierna che abitualmente si definisce tecnocrazia. Certo è che il dominio delle multinazionali del disco che caratterizza oggi il panorama della musica (colta e non) è proprio cominciato con Herbert von Karajan, e soprattutto dopo la sua nomina a vita come direttore dei Filarmonici di Berlino. A volte sono episodi apparentemente insignificanti a indirizzare diversamente il cammino della storia: se nel 1954 i Filarmonici di Berlino avessero nominato come loro direttore Sergiu Celibidache, che come ho già avuto modo di dire detestava il disco, forse l'intera storia dell'interpretazione musicale avrebbe preso una strada diversa.

Kleiber, l'eccezione

Nel mondo della musica cosiddetta "classica", e in particolare nello specifico ambito della direzione d'orchestra, Carlos Kleiber deve essere considerato un caso eccezionale, intendendo qui "eccezione", nel senso letterale del termine, come "qualcosa che esce dalla regola". Figlio di un direttore d'orchestra che fu fra i massimi del suo tempo, Erich Kleiber, Carlos è uno dei rari casi di figli che siano riusciti a eguagliare, se non addirittura a superare, un padre illustre scegliendo la medesima professione; e già questo basterebbe per considerarlo un'eccezione. Ma è soprattutto il suo modo di svolgere, di intendere e di vivere il mestiere e l'arte – in questo caso il termine "arte" può essere usato senza timore – del direttore d'orchestra a fare di lui una figura unica.

I rapporti di Kleiber con il sistema produttivo della musica colta sono quantomeno sconcertanti: è sempre più raro vedere il suo nome inserito nei cartelloni dei grandi teatri d'opera o delle istituzioni concertistiche, e ancora più difficile leggere l'annuncio di qualche sua prossima incisione discografica, che vada a rimpinguare un catalogo tanto succinto nel numero dei titoli – meno di venti, credo – quanto entusiasmante per valore artistico. Nell'epoca del villaggio globale, quella in cui le notizie non circolano in quanto sono importanti, ma sono importanti in quanto circolano; nell'epoca di Internet e della diffusione ormai capillare dei più diversi mezzi di riproduzione sonora; nell'epoca dei "Three Tenors" e dell'apice del divismo direttoriale, Carlos Kleiber dice "non ci sto". Lo fa, per così dire, sottovoce, con nobile fierezza, senza rilasciare roboanti interviste, senza scrivere memoriali, né tantomeno lanciare messaggi a reti unificate: semplicemente con le sue scelte di uomo e di

musicista, in nome di una concezione dell'arte e della professione che va purtroppo scomparendo. A Kleiber evidentemente non interessano le luci della ribalta, le prime pagine delle riviste o i primi piani delle televisioni, i compensi miliardari, magari mascherati sotto l'etichetta della "diffusione della cultura", il pubblico (e magari la folla) in delirio; e men che meno il potere "temporale" che molti direttori si sono conquistati, non accontentandosi del potere "spirituale" che l'arte e un po' di buona sorte avevano loro generosamente affidato. Carlos Kleiber ricerca soltanto le condizioni migliori per fare il direttore d'orchestra nel modo migliore, come lui solo sa fare.

Già, perché Kleiber è l'unico grandissimo direttore d'orchestra attivo nell'ultimo scorcio del ventesimo secolo, erede – uno degli ultimi, c'è da temere – di una concezione della musica, e di un modo di eseguirla, che nell'era della tecnocrazia è andata sempre più rarefacendosi, e purtroppo non solo nel campo della direzione. Il suo modo di dirigere e di far musica è tanto straordinario da far pensare, a volte, che tutti gli altri direttori, in fondo, facciano un altro mestiere. Impossibile spiegare a parole in maniera esauriente che cosa renda Kleiber, anche in questo senso, un'eccezione. Sperando nella benevolenza dei miei lettori, tenterò di offrire loro almeno qualche indicazione.

L'eccezionalità di Kleiber appare evidente già esaminando quella che è la componente più appariscente del mestiere di un direttore d'orchestra: la gestualità. Chiunque può rendersi conto dell'eleganza e della raffinatezza inimitabili del gesto di Kleiber, nonché della sua caleidoscopica varietà. Più difficile, perché più legato alla conoscenza tecnica delle problematiche della direzione, è rendersi pienamente conto di come tale varietà venga impiegata per costituire un "vocabolario gestuale" di inusitata ricchezza, che permette a colui che lo ha elaborato e sviluppato di risolvere con il gesto qualsiasi problema tecnico ed esecutivo. Ma ciò che più meraviglia è il modo in cui il gesto di Kleiber traduca la sua concezione interpretativa, del brano che sta dirigendo come, più in generale, di tutta la musica.

Per Kleiber la musica è davvero qualcosa di vivo e vitale, che solo per convenzione e per comodità viene ingabbiato nei valori di durata delle note e delle pause e negli schemi ritmico-metrici della battuta. Così, il suo gesto spesso abbandona qualsiasi riferimento alla struttura metrica (riferimento che, non dimentichiamolo, è storicamente e funzionalmente la base della gestualità direttoriale), badando invece a far emergere il contenuto, tecnico-compositivo e quindi espressivo, della musica. Ciò che, da questo punto di vista, desta meraviglia nelle interpretazioni di Kleiber è la capacità, veramente unica, di conservare l'unità dell'andamento complessivo pur dispiegando una stupefacente flessibilità ritmico-metrica. Kleiber riesce a ottenere da un'orchestra sinfonica un rubato[1] non dissimile da quello, tanto per fare un esempio, dei grandi pianisti; il tutto, coordinando magari un centinaio di strumentisti per ottenere da loro la medesima, calibratissima gradazione, e ottenendo un risultato dal quale è assente qualsiasi sensazione di forzatura o di fatica. Un'autentica magia tecnica non meno che musicale. Ricordo, tanto per fare un esempio che molti potranno ricordare, o almeno ritrovare in qualche registrazione discografica o televisiva, i due concerti di Capodanno diretti negli anni scorsi da Carlos Kleiber a Vienna: quelle musiche apparentemente spensierate e aproblematiche, e tante volte ascoltate, magari in ottime esecuzioni, mostravano sotto la sua direzione una leggerezza e una souplesse mai udite prima, e nel contempo

[1] Per i lettori non musicisti, dirò sommariamente che con il termine "rubato" – l'espressione completa sarebbe *tempo rubato* – si indica quel modo di fraseggiare che comporta un'alterazione più o meno accentuata della pulsazione ritmica di base di un brano musicale, pulsazione che viene rallentata o accelerata, in ambiti a volte ridottissimi, senza che vi sia un'esplicita indicazione in tal senso da parte dell'autore. Un esecutore si serve del rubato per sottolineare taluni aspetti del tessuto compositivo, o anche semplicemente per ottenere una particolare espressione.

acquisivano un'intensità e una profondità di espressione forse insospettabili.

Questa intensità e questa profondità, che caratterizzano peraltro tutte le interpretazioni di Kleiber, sono legate anche – e qui veniamo a un'altra delle ragioni della sua grandezza – alla sua concezione del suono. Kleiber è un grande drammaturgo dell'orchestra. A lui non interessa il "bel suono", quella componente che potremmo definire edonistica degli elementi timbrici del linguaggio musicale. Per lui il suono è sempre finalizzato al raggiungimento di uno scopo drammatico, indipendentemente dal fatto che il dramma si svolga sulla scena del *Tristan*, del *Rosenkavalier* o dell'*Otello*, oppure fra le pieghe della partitura della Quarta di Brahms o della Settima di Beethoven, per citare solo alcune fra le sue interpretazioni giustamente celebrate. Al centro di questo dramma c'è sempre l'essere umano, con i suoi pensieri, le sue azioni e i suoi sentimenti: sia esso il soldato Wozzeck o Ludwig van Beethoven, Octavian (detto Quinquin) o Franz Schubert. E se ritiene che per esprimere in musica quei pensieri o quei sentimenti ci sia bisogno di un suono sgraziato, e per qualcuno, magari, addirittura fastidioso, Kleiber sceglie *quel* suono, senza curarsi delle obiezioni che la sua scelta può suscitare nelle vestali della tradizione o nei critici ignoranti. Come quella bell'anima che, forse per farsi sentire da qualche compare di merende durante una seguitissima diretta televisiva e radiofonica, pensò bene di apostrofare il rientro di Kleiber all'inizio del terzo atto di quello storico *Otello* scaligero – era il 7 dicembre del 1976 – esclamando a gran voce "Povero Verdi!" e aggiungendo, dopo un breve brusio di curiosità del pubblico, "Sembra una banda!". A parte l'ipotesi, plausibile, che fosse uno dei soliti *claqueurs* al quale era stata rifiutata la prebenda richiesta,[2] dietro il becerume della sortita si può leggere an-

[2] A proposito: finirà mai questa squallida pratica di ricatto – tale è da considerare la richiesta di denaro a cantanti in cambio dell'atteggiamento favorevole di una parte del pubblico – che affligge il teatro d'opera, soprattutto (quasi esclusivamente) in Italia?

che una totale incomprensione per l'originalità delle scelte interpretative.

D'altra parte, il vociare insensato di qualche loggionista non è l'unico prezzo che Kleiber ha dovuto pagare per le sue scelte. Il rigore assoluto che mette in ogni aspetto del suo lavoro lo porta, giustamente, a esigere dai suoi collaboratori il medesimo rigore; e quando qualcosa non va per il verso giusto, Kleiber è capace di leggendarie sfuriate, a volte per ragioni che ai più paiono insignificanti. Non tollerando nemmeno il più piccolo ostacolo sulla strada che deve condurre a quello che egli considera il suo ideale artistico, l'estroso direttore tedesco pianta in asso tutti se le tessere del mosaico non si dispongono esattamente nell'ordine da lui desiderato. E' probabile che Kleiber sia il direttore d'orchestra che ha cancellato più impegni (spettacoli operistici, concerti e incisioni discografiche) negli ultimi trent'anni. E questo non ha certo facilitato il suo rapporto con organizzatori, cantanti, orchestre: che possono magari ammirarlo, o addirittura amarlo, ma che in molti casi cercano di evitarlo. La somma di questi fattori fa sì che Kleiber compaia sempre meno in pubblico e in disco, con sommo dispiacere di tutti coloro che amano veramente la musica. E mi piace pensare che, dal loro empireo, si rammarichino anche tutti quei compositori – e sono molti, molti di più di quel che credono certi detrattori di Kleiber, che non potendo criticare la sua arte direttoriale criticano il suo repertorio, erroneamente ritenuto limitato – le cui musiche hanno avuto la buona sorte di venire eseguite da questo genio della direzione.

Maazel, lo stacanovista

Nel 1935 Aleksej Grigor'evic Stachanov raggiunse un livello mai ottenuto prima nella quantità di carbone estratto da un solo minatore nell'arco di un anno. La mistica staliniana diede a questo risultato un tale risalto che l'intellighenzia occidentale, che allora come oggi si beava nella grande illusione social-comunista, coniò un aggettivo, "stacanovista",[1] per definire un uomo che, grazie alle sue capacità lavorative, fosse in grado di ottenere risultati molto al di sopra della media dal punto di vista quantitativo. Se mai è esistito un direttore d'orchestra cui sia lecito attribuire, sia pure scherzosamente, l'attributo di stacanovista, quello è senz'altro Lorin Maazel. Incarnazione vivente di gran parte delle "regole" del moderno *star-system*, Maazel per molti anni ha svolto un'attività tanto frenetica da poter essere usata per la pubblicità di una notissima marca di batterie, semplicemente sostituendo l'orsetto giocattolo, che continua a camminare quando gli altri orsetti cadono per l'esaurimento delle pile, con un bambolotto avente le fattezze del direttore americano di origine russa e nascita francese.

Credo che il culmine di questa attività Maazel lo abbia raggiunto tra gli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo. Come direttore principale dell'orchestra di Cleveland, Maazel dirigeva decine di concerti nella città americana, ma nel contempo era presente, si può dire, in

[1] Non è un caso che questo aggettivo sia entrato in pianta stabile nel vocabolario italiano e in quello francese, le due culture che più hanno subito l'influenza del pensiero socialista, mentre non è contemplato nel vocabolario inglese.

ogni parte del mondo come direttore ospite. Non si dovrebbe essere troppo lontani dal vero indicando una media per anno di circa 150 esibizioni pubbliche, operistiche o sinfoniche. E se a queste si aggiungono le giornate di prova, si capisce come, in pratica, non passasse giorno senza che Maazel salisse sul podio. A volte, poi, ci saliva più di una volta al giorno: come nell'occasione in cui diresse tutte le sinfonie di Beethoven nell'arco di una sola giornata, a Londra, presentandosi poi il giorno dopo a Mosca per la prova generale della *Turandot* con i complessi del Teatro alla Scala. E capitava anche, sia pure molto raramente, che questa agenda traboccante di appuntamenti giocasse qualche scherzo a Maazel. Si narra, ad esempio, del subbuglio provocato alla Scala dal mancato arrivo del direttore per una matinée di un celebre allestimento del *Falstaff*. Raccontata qualche pietosa bugia al pubblico in sala – del tipo: "Ci scusiamo, ma causa la nebbia sull'aeroporto di Linate l'aereo del maestro Maazel atterrerà in ritardo." – cominciò la caccia all'uomo, che fu rintracciato tranquillamente seduto in un caffè della Galleria Vittorio Emanuele, a due passi dal teatro. Si era semplicemente dimenticato che la recita era pomeridiana.

Per sostenere un'attività di questo genere, oltre a una salute di ferro, un direttore d'orchestra ha soltanto due alternative: o dirige a press'a poco, potendo contare magari sulle buone qualità del suo orecchio, su una conoscenza generica dello stile delle musiche che dirige e sulla sua capacità di improvvisazione; oppure conosce davvero a menadito tutte, e sottolineo tutte, le decine o addirittura centinaia di partiture che si trova ad affrontare, e inoltre possiede un'eccezionale capacità di lavorare con le orchestre più diverse per dare adeguata veste sonora all'immagine musicale che di quelle partiture si è costruito nella sua mente. Anche se può sembrare strano, direttori della prima categoria ce ne sono. Ma Lorin Maazel è per molti versi l'unico rappresentante della seconda.

Violinista prodigio, Maazel già a nove anni alternava la bacchetta all'archetto, guidando orchestre di assoluto prestigio, come la Filarmonica di Los Angeles. E a undici anni

diresse l'Orchestra Sinfonica della NBC, chiamato nientemeno che da Arturo Toscanini, che certo non aveva la fama del tenerone e che evidentemente in quel fanciullo intravide qualità del tutto eccezionali. Non sbagliava. Difficile sintetizzare in poco spazio queste qualità. Particolarmente impressionante è certo la memoria, una memoria infallibile, con aspetti spettacolari degni di Pico della Mirandola. A parte il fatto di dirigere (e concertare!) a memoria qualsiasi cosa, pare che Maazel sia capace di ripetere parola per parola un articolo di giornale appena letto. E se imprese di questo genere potrebbero forse far parte di quell'aura di leggenda che circonda personaggi di questo calibro, ci sono invece episodi veri, facilmente verificabili, che vanno nella stessa direzione. Un esempio. In occasione di una breve tournée della Filarmonica della Scala, a Maazel fu comunicato per errore un programma diverso da quello annunciato sui cartelloni pubblicitari. Prima del concerto era prevista solo una breve prova di assestamento. Quando Maazel arrivò sul luogo del concerto, scoprì che il programma comprendeva due poemi sinfonici di Respighi che lui non dirigeva più da molti, molti anni. Ai preoccupatissimi responsabili dell'orchestra Maazel chiese le due partiture; avutole, si sedette a leggerle, per la mezz'oretta che mancava all'inizio della prova di assestamento, su una delle poltrone della sala. Dopo questo "ripassino", salì sul podio e diresse a memoria tanto la prova quanto il concerto, con risultati, a parere degli stessi strumentisti, di assoluta eccellenza.

Questa prodigiosa memoria è peraltro solo uno dei modi di manifestarsi di quella che è in effetti la vera, grande qualità di Maazel, e cioè un'intelligenza assolutamente superiore. Probabilmente Maazel sarebbe stato in grado di affermarsi a livello mondiale in qualsiasi branca della scienza, se solo avesse scelto questo campo invece della musica. Dal punto di vista della tecnica direttoriale, credo che oggi nessun direttore possa essere considerato superiore a Maazel. E quando dico tecnica non intendo riferirmi soltanto a quel gesto di inarrivabile chiarezza, con il quale Maazel riesce a risolvere qualsiasi problema e a trasmette-

re le più diverse qualità espressive della musica che sta dirigendo e del suo modo di interpretarla. Intendo il dominio totale delle problematiche dell'orchestra, le straordinarie capacità analitiche, insomma tutto quello che fa parte del mestiere del direttore d'orchestra e che fa di Maazel uno dei maggiori direttori del nostro tempo.

Se è difficile non essere d'accordo sulla superiore statura professionale di Maazel, sono in molti invece a porre una serie di distinguo sugli esiti interpretativi. Maazel ha fama di direttore abilissimo, ma freddo e qualche volta addirittura superficiale. Detta così, l'affermazione è falsa: Maazel in molti casi ha offerto risultati interpretativi di assoluto rilievo; tanto per fare un esempio, a mio giudizio il direttore americano è oggi, dopo la morte di Herbert von Karajan, il massimo interprete di un autore apparentemente facile, ma in realtà di spaventosa complessità come Giacomo Puccini. Bisogna però ammettere che, non di rado, l'interprete non è alla stessa altezza del direttore. Pur avendo avuto la fortuna di vederlo in azione diverse volte, non sono riuscito a spiegarmi i motivi di questo squilibrio, ma soltanto a formulare delle ipotesi.

La prima: Maazel dirige troppo. Quando uno sale sul podio una sera sì e una sì, dirigendo stasera Mozart e Beethoven, domani Mahler e Sibelius, dopodomani Berio e Ligeti, il tutto magari inframmezzato da una prova della *Tosca* e contemporaneamente studiando per la prossima incisione, che so io, del *Wozzeck*, è difficile riuscire a immergersi ogni volta nel particolare clima di *quell'*autore e di *quella* partitura. Da qui una certa discontinuità che spesso caratterizza le esibizioni di Maazel, magari anche nell'ambito di diverse recite di una medesima opera.

La seconda ipotesi: a lavorare troppo non è Maazel, ma il suo cervello. Un cervello tanto straordinario da poter lavorare nello stesso tempo su cose fra loro diversissime. Fra le varie leggende, particolarmente istruttiva a questo riguardo – se non fosse vera, sarebbe comunque verosimile – è quella secondo la quale Maazel vinse una scommessa risolvendo le definizioni di un cruciverba propostogli mentre, contemporaneamente, dirigeva la *Danse sacrale* del

Sacre stravinskijano. Diversi musicisti che si sono trovati a lavorare con il direttore americano hanno descritto una particolare impressione: a volte, durante una prova o addirittura un'esecuzione, sembra che Maazel stia pensando (anche...) a qualcos'altro, qualcosa che forse gli impedisce di dedicare tutte le sue energie, mentali non meno che emotive, alla musica che sta dirigendo. Sarà davvero un caso, più unico che raro, di direttore troppo intelligente per essere anche (e sempre) un grande interprete?

Nemo propheta in patria

I. Il caso Allemandi

Per quanto ampiamente (e fin eccessivamente) sfruttata, la frase latina che ho in questo caso scelto come titolo conserva, nell'Italia dei nostri tempi, un'innegabile validità. Troppi sono i talenti e i cervelli italici costretti a emigrare, non solo per vedere valorizzate le loro qualità, ma a volte addirittura per essere semplicemente messi in condizione di svolgere il loro lavoro. In fondo, anche uno dei personaggi cui maggiormente oggi è affidata l'immagine internazionale dell'Italia non solo musicale, e cioè Luciano Pavarotti, ha conquistato la notorietà prima e la celebrità poi negli Stati Uniti, e soltanto in un secondo tempo la sua fama si è diffusa anche nella sua patria. Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo, quando Pavarotti in America era già idolatrato come erede della tradizione di Caruso e Gigli, trovare biglietti per una delle sue pur rare apparizioni sui palcoscenici italiani non era assolutamente difficile (e nemmeno particolarmente costoso): niente di paragonabile al fanatismo attuale e soprattutto alla massiccia presenza del grande tenore modenese sui media.

Il caso di Antonello Allemandi mi sembra un esempio eloquentissimo di come vanno le cose nella terra dei cachi. Cresciuto, anche musicalmente, nella Milano degli anni Settanta, Allemandi seppe approfittare al meglio della possibilità, offerta in quegli anni agli allievi del Conservatorio milanese, di assistere a tutte le prove, sinfoniche non meno che operistiche, che si svolgevano al Teatro alla Scala. Questo significava vedere al lavoro Lorin Maazel, Carlos Kleiber, Wolfgang Sawallisch, oltre naturalmente all'allora direttore musicale Claudio Abbado. Una straordinaria scuola, cui si aggiunsero poi gli studi con il grande Franco Ferrara e con Gianluigi Gelmetti. Dopo aver debuttato in

giovanissima età, Allemandi arrivò ben presto a podi importanti, come quello del Maggio Musicale Fiorentino.

Quando lo conobbi, Allemandi aveva venticinque anni. Invitato ad assumere, sia pure temporaneamente, la cattedra di direzione d'orchestra di un importante conservatorio, il direttore milanese si trovò a insegnare una materia tanto complessa a ragazzi che erano più o meno suoi coetanei, fra i quali l'autore di queste righe. Lo precedeva una fama di raccomandato e di antipatico che, unita alla minima differenza di età, e quindi a una certa, quasi inevitabile carenza di autorità, non era certo l'ideale per dare agli allievi una buona disposizione di spirito verso questo nuovo insegnante. I fatti demolirono clamorosamente qualsiasi pregiudizio. Allemandi non solo seppe creare un'atmosfera straordinariamente positiva, e per certi versi addirittura entusiasmante, all'interno della classe, ma si dimostrò musicista preparatissimo e sensibilissimo, con una conoscenza del repertorio stupefacente per un ragazzo di venticinque anni e una personalità già spiccatissima. Certo, il carattere non era di quelli malleabili, come dimostravano i rapporti a volte non facili con i ragazzi che formavano l'orchestra del conservatorio quando essi si trovavano a lavorare insieme alla nostra classe. Ma noi capimmo benissimo che quel ragazzo che somigliava in maniera impressionante al giovane Toscanini – anche se la gente, per strada o sui treni, lo scambiava più frequentemente per Beppe Bergomi, calciatore dell'Inter e allora freschissimo campione del mondo con l'Italia di Bearzot – quel ragazzo, dicevo, aveva tutte le qualità per imporsi.

Fummo quindi tutti felici – oltre che verdi d'invidia – quando l'allora neonata Orchestra Filarmonica della Scala lo chiamò per una serie di prove in preparazione a un concerto che avrebbe visto sul podio la presenza di Lorin Maazel; in programma, la Quarta e la Sesta sinfonia di Beethoven; e attendemmo con molta curiosità le sue reazioni quando tornò fra noi dopo "aver guidato una Ferrari" (questa l'espressione da lui stesso utilizzata nella circostanza). E ci recammo in massa a Milano, qualche settimana più tardi, per assistere a un concerto per il quale l'Orchestra della

RAI aveva invitato tre giovani direttori a dirigere tre sinfonie di Beethoven: Marcello Viotti diresse la Seconda, Tiziano Severini la Quarta e Allemandi l'Ottava. Forse saranno stati l'affetto e la stima per il nostro insegnante, ma la prova di Allemandi ci parve nettamente superiore a quella degli altri due: il primo, Viotti, sicurissimo professionista, non dava l'impressione di avere una grande personalità interpretativa; quanto a Severini, i limiti del direttore sembravano impedire qualsiasi altro discorso.

Fatto sta, che nel giro di qualche anno, Viotti intraprese una brillantissima carriera internazionale, incentrata soprattutto sui teatri tedeschi, ma che lo ha portato anche a guidare alcune fra le più prestigiose orchestre sinfoniche d'Europa, e Tiziano Severini arrivò sul podio dei più importanti teatri del mondo, a partire dalla Scala, osannato da una critica che tuttora vede in lui, non si sa bene come, uno dei migliori direttori pucciniani del momento.[1]

E Allemandi? Scomparso, o quasi, dalla scena italiana. Ma invece attivissimo, e molto apprezzato, in Austria, Germania e Francia. Perché? Come al solito, pregiudizi. Un esempio. Incontrai Allemandi, diversi anni dopo l'esperienza conservatoriale, in occasione di un Rossini Opera Festival nel quale dirigeva *La scala di seta.* Le sue qualità erano le stesse, ovviamente accresciute dall'esperienza e dalla sua maturazione di artista e di uomo: una lucidissima e penetrante lettura del testo, un lavoro di concertazione accuratissimo, una "presenza" sul podio di prim'ordine. Eppure... L'orchestra impegnata in quell'allestimento, quella Sinfonica della RAI di Torino, una volta saputo che l'opera sarebbe stata diretta da Allemandi, aveva inoltrato una nota

[1] A giudizio di chi scrive, l'allestimento scaligero di *Tosca* di qualche anno fa, diretto da Severini, ha rappresentato uno dei momenti più bassi, dal punto di vista musicale, nella storia del teatro milanese degli ultimi vent'anni; e la responsabilità di quel disastro è da ascrivere principalmente al direttore.

di protesta alla direzione del Festival, nota che somigliava moltissimo a un tentativo di ostracismo. La direzione tenne duro. E Allemandi, dopo aver diretto da par suo la farsa rossiniana, ricevette addirittura i complimenti (e le scuse...) da parte dei responsabili dell'orchestra stessa.

Non credo che Antonello Allemandi soffra particolarmente per il fatto di non dirigere in Italia: credo che quando un direttore d'orchestra lavora alla Staatsoper di Vienna o all'Opéra di Parigi come fa lui si senta pienamente realizzato sul piano professionale. Il problema è nostro, che ci teniamo le mezze calzette e costringiamo a emigrare i musicisti bravi, che hanno il solo torto di essere severi e intransigenti con se stessi e con i loro collaboratori (leggi: orchestre) e di non avere santi in paradiso. E purtroppo in questo caso la parola paradiso ha un contenuto tutt'altro che angelico.

II. *Omnes prophetae in patria (nostra)*

C'è una specularità quasi perfetta tra l'atteggiamento descritto nel paragrafo precedente e un'altra "qualità" tipicamente italica: l'esterofilia. Dalle automobili ai calciatori, dalle soubrettes ai formaggi, dai programmi televisivi alle scarpe: tutto ciò che ha un nome straniero[2] o che comunque emana un'aura esotica esercita un fascino irresistibile sugli abitanti dello stivale. In fondo, c'è una componente di questo genere anche nell'attuale sbornia europeista, in base alla quale l'Italia può anche andare alla malora e i cittadini italiani essere ridotti sul lastrico, purché "si vada in Europa".

Il mondo della direzione d'orchestra non fa eccezione a questa regola. Basta scorrere i cartelloni di istituzioni sinfoniche e di enti lirici italiani per rendersi conto che la

[2] I registi degli spaghetti-western negli anni Sessanta assumevano sistematicamente un nome americano.

stragrande maggioranza dei direttori che vi compaiono non è nata nel paese "dove il sì suona". Qualche tempo fa mi sono preso la briga di fare due conti: mettendo insieme tutte le stagioni liriche e sinfoniche del Belpaese, la presenza dei direttori stranieri oscillava intorno all'ottanta per cento sul totale degli spettacoli. Sia chiara una cosa: chi scrive queste righe non è afflitto da suggestioni autarchiche e non pensa che tutto ciò che viene dall'Italia sia solo per questo degno di stima, rispetto e magari ammirazione. Ma sarebbe importante evitare anche l'atteggiamento opposto, in base al quale è sufficiente un nome che finisca in "-ann" o in "-ovskij", tanto per fare due esempi, per godere di incondizionata fiducia da parte dei direttori artistici italiani.

Questo fenomeno, iniziato negli anni Sessanta, ha assunto negli ultimi tempi proporzioni e caratteristiche allarmanti. Ovviamente l'allarme non riguarda i grandi della direzione, peraltro presenti sempre più raramente nel nostro paese,[3] che, oltre a essere quasi del tutto privo di sale da concerto degne di tal nome e a chiudere orchestre dal passato glorioso,[4] spesso non offre a personaggi di grosso calibro nemmeno condizioni di lavoro accettabili. E non riguarda nemmeno quei solidi professionisti della direzione che offrono sempre sicure garanzie sugli esiti del loro lavoro. L'allarme viene dai non pochi direttori stranieri di

[3] Qualche fortunata eccezione: Zubin Metha al Teatro Comunale di Firenze, Eliahu Inbal con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino.

[4] La chiusura delle orchestre RAI di Milano, Roma e Napoli, anche a distanza di qualche anno, non perde il suo carattere di decisione assolutamente scandalosa da parte di un ente di stato, che dovrebbe fare della cultura della nazione uno dei suoi obiettivi principali, soprattutto in un campo come la musica nel quale l'Italia ha svolto per secoli un ruolo da protagonista. E sembra ancora più scandalosa se si pensa alle cifre a nove zeri, pari al bilancio annuale non di una, ma di tutte e tre le orchestre, spese dallo stesso ente per beceri e non di rado volgarissimi programmi di intrattenimento.

cattiva o addirittura pessima qualità che infestano la vita musicale italiana, scritturati da direttori artistici di dubbia competenza e sostenuti da critici di indubbia incompetenza (o in malafede, il che è anche peggio).

Vi sono casi clamorosi di direttori, scarsamente considerati in campo internazionale, che nel nostro paese hanno trovato fama, ricchezza e a volte persino un'*allure* di grande interprete. Chi riuscirà a capire in che cosa consista la presunta grandezza, ad esempio, di Peter Maag, magnificato da una parte della critica italiana – la stessa che massacra sistematicamente Gardiner – come mozartiano di primissimo livello? E chi riuscirà a spiegare quali siano le qualità che fanno di Gustav Kuhn un direttore meritevole dei faraonici compensi che, a quanto si sa, gli vengono elargiti dai teatri italiani? Negli ultimi anni, poi, le cose sono andate se possibile ancora peggio: l'ultima generazione dei direttori stranieri che impazza dalle nostre parti – quelli bravi evidentemente lavorano a casa loro – mostrano o scarsissima consistenza professionale o una perniciosa insensibilità (ma in qualche caso bisognerebbe usare il termine "ignoranza") per lo stile delle musiche di cui sono chiamati a guidare le interpretazioni.[5]

Giova ribadirlo: il mondo della musica è, per sua natura e per sua fortuna, cosmopolita e la collaborazione fra artisti di diversa estrazione, di diversa cultura, e che magari parlano lingue diverse, è uno dei suoi lati più affascinanti nonché, spesso, fecondo di splendidi esiti artistici. Ma per chi si occupa di organizzazione artistica, in prima battuta, e per chi è chiamato a giudicare il prodotto finito, in seconda, esiste tutta una serie di parametri tecnici per giudicare il lavoro di un direttore d'orchestra. Se è un cattivo direttore, italiano o straniero che sia, bisogna lasciarlo a casa, e magari convincerlo a cambiare mestiere. Se poi chi dovrebbe

[5] Ciò si è verificato anche in recenti edizioni del Rossini Opera Festival, per di più con direttori di fama internazionale, come il sopravvalutatissimo Roger Norrington.

giudicare non è in grado di farlo, o non lo vuole fare per ragioni che esulano da quelle della musica, sia chiamato a subire la stessa sorte. Tutti, addetti ai lavori e spettatori, ne trarranno vantaggio. E se ne avvantaggerà, soprattutto, la musica.

Oren, il sultano

Quando lo vidi per la prima volta sul podio, Daniel Oren aveva poco più di vent'anni. Il programma di quel concerto comprendeva due sciocchezzuole come la Quarta Sinfonia di Brahms e la Settima di Beethoven. L'impressione destata dal direttore israeliano fu enorme: alle prese con due capisaldi della grande tradizione ottocentesca, Oren mostrava non solo una già notevole padronanza di quei due stili sinfonici così diversi, ma anche una straordinaria sicurezza nel rapporto con l'orchestra. Qualcuno era infastidito (e molti lo sono tuttora...) dall'agitarsi a volte scomposto di quel ragazzo dal fisico già massiccio, che spesso spiccava grandi salti sul podio, ricadendovi poi rumorosamente; ma a un'osservazione attenta non poteva sfuggire che quella gestualità estroversa e teatrale non era mai fine a se stessa, ma mirava a ottenere un certo risultato interpretativo. E gli esiti erano di notevole interesse, fatto abbastanza sorprendente tenendo conto sia della giovanissima età del direttore, sia della qualità non eccezionale dell'orchestra. A leggere poi il curriculum di Oren, si scopriva una carriera precocissima, già onusta di riconoscimenti prestigiosi quali il Premio Karajan. E una volta messe insieme, senza troppe difficoltà, tutte le tessere di questo mosaico, era facile prevedere la rapida ascesa di una nuova stella nel firmamento direttoriale.

Le cose non sono andate esattamente così. Intendiamoci, la carriera di Oren è tuttora brillante. Ma è innegabile che le premesse che ho descritto facevano pensare a una carriera tutta legata alle grandi orchestre e ai grandi teatri d'opera, di qua e di là dall'Atlantico. La strada intrapresa da Oren è diversa. Il suo smisurato amore per il teatro d'opera, da un lato, e per l'Italia, dall'altro, lo ha portato, di

fatto, a circoscrivere quasi completamente la sua attività entro questi limiti artistici e territoriali. Non so quanto questa situazione sia frutto di una scelta precisa del direttore israeliano – e questa sarebbe davvero una scelta di vita, non come quella dei calciatori che parlano di scelte di vita quando lasciano una società per passare a un'altra che offre un contratto più vantaggioso – o quanto invece sia stata determinata da circostanze esterne, magari causate dal carattere tutt'altro che facile dell'uomo e dell'artista.

Secondo alcuni osservatori, fra i quali anche l'autore di queste righe, Oren non era particolarmente interessato a sfruttare al meglio il suo grande talento per arrivare a essere uno dei migliori direttori del mondo, cosa che era probabilmente nelle sue possibilità. Ha preferito accontentarsi di dirigere il suo repertorio prediletto, dall'alto di un prestigio indiscusso che gli ha permesso di scegliere sempre le condizioni di lavoro migliori, sia dal punto di vista artistico – leggi: scelta dei cantanti, e spesso anche degli strumentisti dell'orchestra – sia dal punto di vista economico: Oren è sicuramente uno dei direttori d'orchestra più richiesti e meglio pagati dai teatri italiani. E qualche volta se ne approfitta, come quando accetta contratti le cui date si sovrappongono e cancella sessioni di prova già fissate, o manda a guidarle assistenti non sempre attendibili, perché impegnato da un'altra parte.

Questo brutto vizio, peraltro condiviso da altri direttori e cantanti in quell'ambiente spesso incomprensibile che è il teatro d'opera, fa parte di un modo di intendere la vita e la professione che è tipico di Oren. La definizione di "sultano" che ho utilizzato nel titolo non è mia, ma di uno strumentista che è stato più volte apprezzato collaboratore di Oren e che ha avuto modo di esaminare i suoi comportamenti e i suoi atteggiamenti, sul podio e giù dal podio. Perché "sultano"? Per l'abitudine del direttore israeliano a trattare le persone come sudditi – come quel direttore generale di un'orchestra chiamato da Oren a tenergli il cane – senza nessuna pietà per coloro che sbagliano, o che semplicemente non gli vanno a genio, controbilanciata dalla capacità di creare

comunque un buon rapporto con chi sa seguirlo e assecondarne il talento e i capricci. Sultano per l'abilità nel blandire e ossequiare i grandi divi dell'ugola, cercando sempre di attrarli nel suo cerchio magico per ottenere da loro non solo i risultati migliori, ma quelli che più si avvicinano all'ideale del direttore. Sultano per l'abitudine a volere accanto a sé i collaboratori più fidati, non esitando per questo a cacciare (o a far cacciare) altri musicisti, magari di pari valore, accampando argomenti che spesso appaiono flagranti scuse.

Questo è l'Oren "sultano". Ma poi c'è, per fortuna sua e di tutti gli appassionati dell'opera, l'Oren direttore. Direttore straordinario per talento e musicalità, per la qualità delle sue intenzioni interpretative e per la capacità di portarle a realizzazione. Anche quando il lavoro di concertazione non è particolarmente accurato, perché manca il tempo o la voglia, Oren riesce a ottenere il meglio dai suoi collaboratori grazie alla sua non comune abilità di trasmettere le sue intenzioni e anche le sue emozioni. Come ben sanno gli amanti dell'opera che hanno seguito qualche trasmissione televisiva dedicata alla preparazione di uno spettacolo da parte di Oren, suo *medium* prediletto è il canto: molto spesso – secondo qualche strumentista, un po' troppo spesso – il direttore israeliano usa la sua splendida ed educatissima voce di baritono per comunicare il senso di una frase, di un inciso, di un motivo. In diversi casi questo tipo di suggerimenti riesce a essere più eloquente di molte parole, sia per la precisione con cui Oren traduce le sue intenzioni in fatto di articolazione e di espressione, sia per la capacità di trasmettere la componente emotiva di tali intenzioni. E quando Oren si sente sicuro del suo *feeling* con cantanti e orchestra, spesso si compiace di improvvisare soluzioni nuove durante l'esecuzione, il che, oltre a dare grande naturalezza e vivezza alle sue interpretazioni, crea in tutte le componenti dello spettacolo una tensione, quasi sempre positiva, che accresce la loro attenzione nei riguardi del direttore.

Gli amanti della musica e coloro che a vario titolo si interessano alle problematiche dell'interpretazione, e in parti-

colare di quella direttoriale, non possono che rammaricarsi che Daniel Oren abbia rinunciato a essere quel protagonista della direzione d'orchestra che le sue qualità e la sua preparazione gli avrebbero consentito di essere. Ma i frequentatori dei teatri d'opera italiani che leggono il suo nome sul cartellone hanno una garanzia di spettacoli non solo di alto livello, ma spesso di eccezionale impatto emotivo. Quello che l'opera dovrebbe sempre essere.

Santi, il professionista

In Italia, quasi tutte le istituzioni pubbliche necessitano non di riforme, che da troppo tempo vengono ideate presentate discusse, e mai realizzate, ma di autentiche rivoluzioni. Fra i campi che abbisognano di queste rivoluzioni c'è anche l'istruzione musicale. Non intendo affliggere i lettori propinando loro un elenco di tutto ciò che non va nel funzionamento dei conservatori italiani. Mi limiterò a rimarcare che i programmi di studio e di esame risalgono a regi decreti della fine degli anni Venti, programmi che per quei tempi erano piuttosto avanzati – si pensi all'inclusione di autori come Debussy o Ravel – ma oggi risultano irrimediabilmente sorpassati, soprattutto perché incuranti della formazione complessiva di un musicista; cosicché, come già accennavo nell'introduzione di questo libro, i conservatori sono diventati una sorta di scuola professionale ove si acquisisce, in genere, non molto più di una magari notevolissima destrezza manuale.

L'arretratezza e l'inefficienza dei conservatori raggiungono una delle vette più elevate nel corso di direzione d'orchestra. A parte il fatto che i conservatori nei quali tale corso è attivato non sono molti, i programmi e lo svolgimento di questo corso presentano aspetti francamente paradossali. Innanzitutto, al corso di direzione d'orchestra si può accedere dopo aver superato l'esame del compimento medio di composizione (contrappunto e fuga). Il corso tradizionale di composizione prevede però che l'orchestrazione venga studiata nel corso superiore: cosicché l'allievo di direzione d'orchestra è magari abilissimo a scrivere una fuga o un contrappunto a otto parti, ma può non sapere nulla delle caratteristiche degli strumenti che compongono l'orchestra e, al limite, potrebbe addirittura non

avere mai visto una partitura. Ma questo sarebbe niente. Un allievo di direzione d'orchestra non ha a disposizione un'orchestra per le lezioni.

Avete letto bene, è proprio così. In qualche raro caso gli allievi di direzione utilizzano, almeno per qualche lezione nel corso dell'anno scolastico, l'orchestra formata dagli allievi del conservatorio che costituisce la classe di esercitazioni orchestrali. Ma a parte il fatto che, essendo l'insegnante di direzione e quello di esercitazioni orchestrali due persone diverse, coordinare al meglio l'attività degli allievi direttori con quella dell'orchestra comporta tutta una serie di problemi, dal punto di vista didattico è una vera follia mettere davanti a un'orchestra di allievi inesperti un direttore inesperto: così come i ragazzi dell'orchestra hanno bisogno di un bravo professionista della direzione per apprendere i principi del lavoro orchestrale, così anche l'allievo direttore avrebbe assoluta necessità di avere di fronte un'orchestra di qualità sufficiente a seguire con la massima aderenza il suo gesto ancora in fase di costruzione, compresi gli eventuali e tutt'altro che infrequenti errori, e le sue scelte interpretative.

Un allievo dei corsi di direzione arriva così al diploma, dopo soli tre anni di corso – un periodo, come appare chiaro a chiunque, largamente insufficiente per un'attività complessa e problematica come la direzione d'orchestra – non avendo magari *mai* visto l'orchestra, o avendola avuta a disposizione tutt'al più tre o quattro volte all'anno. D'accordo, studiare direzione è tecnicamente molto più facile che studiare il violino o il pianoforte e non richiede certo ore di studio quotidiano; ma quale strumentista riuscirebbe a combinare qualcosa di buono suonando il suo strumento, che so?, un paio d'ore alla settimana? E si pretende che un giovane impari a dirigere un'orchestra vedendola sette o otto ore nell'arco di qualche mese?

Data la disastrosa situazione che ho descritto, risulta tanto più sorprendente constatare l'elevatissimo numero di direttori italiani che non solo fanno oggi parte dell'élite mondiale, ma ne costituiscono addirittura per molti versi la pattuglia di punta. Basti pensare a quante orchestre fra

le più importanti e gloriose del mondo sono oggi guidate da italiani – Abbado a Berlino, Chailly ad Amsterdam, Sinopoli a Dresda (*O tempora, o mores*...),[1] Daniele Gatti a Londra (Royal Philharmonic) – o hanno comunque un rapporto strettissimo con direttori italiani (Muti e la Filarmonica di Vienna). I motivi possono essere diversi: in qualche caso, studi all'estero (Abbado alla Hochschule di Vienna), in qualche altro, una sicura professionalità acquisita in età giovanissima grazie a doti naturali e circostanze fortunate (Muti, Chailly, Gatti). Sta di fatto che i direttori citati, ai quali va doverosamente aggiunto Carlo Maria Giulini, danno lustro e prestigio alla nostra tradizione musicale in tutto il mondo.

Ma se i direttori nominati nel paragrafo precedente sono a tutti gli effetti membri di quella specie di circolo esclusivo che è lo *star-system* internazionale, c'è un direttore, certamente non inferiore a loro per carisma e per qualità professionali, che pur essendo attivissimo in tutto il mondo e godendo quasi ovunque di grandissima stima, di quel circolo esclusivo non fa parte. Sto parlando di Nello Santi. Dato che per i frequentatori dei teatri e delle sale da concerto italiani Santi è conosciuto quasi solo per nome, oltre che indiscutibilmente e largamente sottostimato, non sarà inutile ripercorrere le tappe principali della sua splendida carriera. Nativo di Adria, debuttò come direttore a soli vent'anni con *Rigoletto*. A ventisette era già direttore artistico di uno fra i più importanti teatri d'opera europei, lo Opernhaus di Zurigo, ove è rimasto per più di dieci anni. Nel frattempo, è stato applauditissimo e apprezzatissimo ospite delle più prestigiose istituzioni musicali del mondo, dal Covent Garden di Londra al Festival di Salisburgo, ove debuttò non ancora trentenne dirigendo *Don Carlo*, dal Metropolitan di New York alla Staatsoper di Vienna.

Attentissimo e sensibilissimo custode della tradizione toscaniniana, Santi è un direttore di eccezionali qualità.

[1] Si veda più avanti il capitolo dedicato al direttore veneziano.

Avendo avuto la fortuna di vederlo all'opera anche nella delicatissima e fondamentale fase di concertazione, posso affermare che è difficile veder condurre questo lavoro con la padronanza e con l'efficacia di Nello Santi. La sua impressionante conoscenza della letteratura operistica e paraoperistica (esempio classico, il *Requiem* di Verdi), soprattutto italiana, gli permette di concertare a memoria tutte le opere del suo vastissimo repertorio. E che le sue capacità mnemoniche siano fuori dal comune lo dimostrano anche una miriade di altri, piccoli particolari, come la possibilità di ricordarsi benissimo uno strumentista con il quale aveva lavorato diversi anni prima, non solo, ma di ricordare perfettamente anche in quale sezione e leggio si trovasse e magari di rievocare gli argomenti di cui aveva parlato con lui durante una pausa delle prove (!).

Un'altra qualità di Santi che risulta stupefacente è il dominio delle caratteristiche tecniche ed espressive di tutti gli strumenti dell'orchestra: lo si può vedere farsi "prestare" il violoncello da uno strumentista per mostrare con più precisione le sue richieste in fatto di arcate e subito dopo discutere con un trombettista della posizione con cui produrre un certo suono,[2] o addirittura delle peculiarità di una certa marca di trombe rispetto a quelle di un'altra marca. Ma la cosa che più impressiona in Nello Santi è la sua capacità di cavar fuori da qualsiasi orchestra il meglio che quel complesso è in grado di offrire, e per di più, spesso, con un numero di prove incredibilmente ridotto: tutto questo, grazie al suo orecchio finissimo, alla sua abilità nell'individuare e risolvere i problemi e non ultimo alla rapidità nell'intuire pregi e difetti tanto dell'orchestra nel suo complesso, come dei singoli strumentisti che la compongono. Che Santi sia anche un fine psicologo lo dimostra il

[2] Le posizioni sono quelle che i pistoni della tromba devono assumere per ottenere un certo suono; nei casi in cui un medesimo suono può essere ottenuto con posizioni diverse, l'uso di una certa posizione influenza l'intonazione e la qualità timbrica del suono stesso.

suo modo di correggere gli errori: mai smorfie o sguardi che inceneriscono, tali da mettere in forte disagio il malcapitato che magari per una banale distrazione ha mancato un attacco; Santi normalmente attende una successiva pausa per rettificare eventuali sviste, o addirittura si limita a un gesto, a un'occhiata al momento giusto nella successiva esecuzione dello stesso passo.

La domanda, come direbbe un noto giornalista televisivo, sorge spontanea: perché un direttore di tali qualità è quasi del tutto ignorato dagli enti lirici italiani? La risposta è: non lo so, non capisco e non mi adeguo. Non capisco perché un direttore che ogni anno è impegnato in decine di rappresentazioni al Metropolitan di New York, secondo per numero di presenze solo al direttore stabile del teatro, James Levine, non compaia *mai* nel cartellone della Scala, o del Comunale di Bologna, ove non di rado salgono sul podio direttori che a Nello Santi non sono degni nemmeno di portare la borsa.[3] Fatto sta che chi vuole vedere all'opera in Italia questo autentico professionista della direzione d'orchestra – ambiente nel quale, soprattutto nel nostro tempo, purtroppo prospera il dilettantismo – non ha altra soluzione che immergersi in quel guazzabuglio da sagra paesana che è l'Arena di Verona, con i venditori di panini che ti danno le ginocchiate nella schiena, i cuscini puzzolenti, le lattine che rotolano giù dai gradini, immancabilmente nel momento di maggior tensione drammatica, e gli spettatori vicini che raccontano e commentano le vicende dell'opera e le prestazioni dei cantanti (e in qualche caso addirittura canticchiano per tutta la durata dello spettacolo). Per tacere degli inevitabili, irrisolvibili problemi di ordine musicale posti dall'anfiteatro veronese. E questo è forse l'unico caso in cui Nello Santi contravviene al pensiero di

[3] Non parliamo poi della critica musicale, che nelle rare apparizioni di Santi in Italia usa per lui espressioni del tipo "direttore di collaudata *routine*". *Routine*? Definizioni del genere sono solo il segnale dell'incompetenza di chi ha la faccia tosta di scriverle.

Toscanini, secondo il quale, come molti sanno, all'aperto si va per giocare a bocce e non per far musica. Il podio veronese è infatti l'unico fra quelli italiani sul quale Santi si presenti con una certa regolarità. Forse la ragione sarà che le temperature infuocate del catino areniano gli permettono di smaltire almeno qualcuno dei moltissimi chili della sua monumentale corporatura, quella che gli ha fruttato lo scherzoso soprannome di "Snello" Santi.

Scimone, il manager

"Chi lo guarda è perduto". Questa parafrasi di un ben noto proverbio, molto usata da orchestrali di ogni ordine e grado nei confronti di direttori tecnicamente (e magari anche musicalmente) non ineccepibili, pare essere diventata una sorta di parola d'ordine fra i membri di quella straordinaria macchina da concerti che sono I Solisti Veneti. E l'oggetto del *calembour* non può che essere il fondatore, direttore stabile e *deus ex machina* del celeberrimo complesso, Claudio Scimone.

Scimone è l'esempio vivente di come si possa riuscire ad affermarsi in ambito musicale a livello internazionale basandosi quasi esclusivamente su di un grande talento di manager. Diciamolo francamente: Scimone come direttore, ad onta degli studi con Ferrara e Mitropoulos e dei quasi quarant'anni di attività, è un autentico disastro. Il gesto, magari a volte spettacolare, è spesso privo di qualsiasi legame con la musica cui dovrebbe servire da guida; ricordo molto bene come un'amica, non musicista di professione ma grande appassionata e dotata dalla natura di un notevole istinto musicale, cercando di collegare la musica che sentiva con l'agitarsi di Scimone, mi guardasse con un'espressione tra lo stupito e lo scandalizzato dicendo "Ma non va a tempo!". Le capacità di concertatore non sono gran che: i discreti risultati ottenuti in alcune incisioni discografiche non sono mai stati confermati in teatro o nelle sale da concerto (anzi...). E anche dal punto di vista interpretativo non mi sembra che si possa gridare al miracolo.

E allora? Come spiegare una carriera internazionale di assoluto prestigio? Qui entrano in gioco le vere qualità di Scimone. L'operazione da lui condotta è stata assoluta-

mente geniale: messi insieme, verso la fine degli anni Cinquanta, i migliori talenti forgiati da quella straordinaria fucina che è ancora oggi la scuola veneta degli strumenti ad arco, e creata un'orchestra da camera, si trattava di individuare un repertorio che permettesse da un lato di esprimere al meglio il talento degli strumentisti (senza coinvolgere troppo le capacità del direttore...), dall'altro di farsi largo nell'ambiente con qualcosa di veramente nuovo. La scelta di Scimone cadde sulla musica strumentale di Antonio Vivaldi. E raramente scelta fu più azzeccata. Furono infatti proprio I Solisti Veneti a svolgere un ruolo fondamentale nella riscoperta delle composizioni del "prete rosso", una volta noto quasi esclusivamente per *Le quattro stagioni*, fino a farle diventare una *hit* internazionale, creando nel contempo uno stile esecutivo brillante ed estroverso che a tali musiche si adattava come un guanto. E, sostanzialmente, senza bisogno di un direttore. Poco importa che in seguito la portata, per così dire, storico-filologica dell'operazione sia stata considerevolmente ridimensionata. Ormai I Solisti Veneti e il loro capo carismatico avevano acquisito uno *status* di stelle internazionali che non hanno più perduto.

Da allora poco è cambiato. Il complesso continua a essere formato da strumentisti di eccellenti qualità, che nella gran parte dell'amplissimo repertorio con il quale si presentano alle platee di tutto il mondo riescono a non farsi disturbare troppo dal loro direttore. E Scimone continua ad essere quell'eccellente manager che è sempre stato, organizzando al meglio l'attività del complesso; attività talmente frenetica e incessante che, a volte, gli strumentisti si presentano nella sede di un concerto senza sapere esattamente quali musiche eseguiranno...

Sinopoli, il mistero

Proseguendo sulla scia del capitolo precedente, va detto che la possibilità di fare carriera, e magari una brillantissima carriera, basandosi su fattori totalmente estranei alla musica è certamente uno degli aspetti del sistema produttivo della musica colta del nostro tempo che più sorprendono il grande pubblico. A un attore, a un cantante, a un regista, a volte persino a uno scrittore (per non parlare di tutte le professioni in qualche modo legate alla politica e alla burocrazia) che riesce ad affermarsi, senza avere particolari qualità, grazie a conoscenze ed entrature varie, l'uomo della strada è ormai avvezzo. Sarà perché la musica classica è ancora circondata, nel sentire della gente comune, da un'aura sacrale; sarà per i poteri quasi magici che un musicista sembra possedere agli occhi della maggior parte degli spettatori e degli ascoltatori: fatto sta che nel sentire comune sembra impossibile che nel mondo della musica colta si possa far carriera senza possedere qualche non comune talento riconducibile alla sfera "musicale".

Non è sempre così. Anzi, a dirla proprio tutta non è così in molti, per non dire moltissimi casi. Fra tutte le professioni musicali, poi, quella del direttore d'orchestra si presta particolarmente al bluff. Un pianista, o un violinista, si presentano con il loro strumento: la loro abilità nello sfruttarne le risorse tecniche ed espressive è verificabile con relativa facilità. Analogo discorso si può fare per un cantante, anche se in questo campo le verifiche, che sono decisamente più complesse, richiedono competenze superiori, fuori dalla portata anche di molti addetti ai lavori; e infatti sul palcoscenico dei teatri d'opera, anche di altissimo livello, si vedono spesso elementi che del canto, per tacere delle altre qualità musicali, non possiedono neppure una vaga idea; d'altra parte, con direttori artistici laureati in chimica...

Il caso del direttore d'orchestra è però del tutto diverso. Per quanto fondata possa essere l'affermazione secondo la quale non esistono cattive orchestre, ma soltanto cattivi direttori, è innegabile che il livello tecnico e artistico di un'orchestra influisce in misura determinante sulla possibilità di giudicare chi la dirige. Certo, il direttore può essere uno stimolo, un ausilio, in certi casi fondamentale: tanto per fare un esempio, credo che sarebbe arduo anche per le migliori orchestre suonare *Le sacre du printemps* senza un direttore, soprattutto per quanto riguarda la fase di preparazione e concertazione. Ciononondimeno, sono sempre le qualità di ciascun singolo membro di un'orchestra, nonché la qualità globale del complesso – e mai come in casi del genere il tutto è qualcosa di più e di diverso dalla somma delle parti che lo compongono – gli elementi decisivi. Se un direttore dalla gestualità confusa, dalla scarsa musicalità, con un udito non particolarmente raffinato e una conoscenza alquanto superficiale della partitura che deve dirigere si presenta, per un fortunato caso del destino, davanti alla Filarmonica di Vienna, l'orchestra riuscirà comunque a offrire un'esecuzione assolutamente dignitosa. In parole povere, un direttore d'orchestra può barare.

La descrizione or ora tracciata non è ispirata in maniera diretta al protagonista di questo capitolo, Giuseppe Sinopoli. Ma l'inserimento di Sinopoli nella ristretta cerchia dei direttori di primissimo rango, inserimento inevitabile dato il prestigio dei complessi di cui è o è stato direttore principale (la Philharmonia di Londra, poi l'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia e ora la Staatskapelle di Dresda), dei teatri e delle istituzioni sinfoniche di cui è regolarmente ospite (dalla Scala al Covent Garden di Londra, dal Festival di Bayreuth, ove è stato il primo direttore italiano invitato a dirigere dopo Toscanini, alla Filarmonica di Vienna e a quella di Berlino),[1] nonché la frenetica attività in sala d'in-

[1] Ad onor del vero, i rapporti di Sinopoli con queste ultime due orchestre riguardano soltanto la prima fase della sua carriera internazionale. A tale proposito, si veda la nota 3.

cisione, questa posizione di assoluto rilievo, dicevo, rimane uno dei più grandi misteri del mondo musicale contemporaneo.

Intendiamoci, non è che, per dirla con Musil, Sinopoli sia un uomo senza qualità: intelligenza acuta, vastissima cultura, varie lingue parlate fluentemente, capacità di studio e di applicazione certamente non comuni (dopo gli studi in medicina, adesso si dedica all'archeologia). In campo musicale, la sua attività di compositore, oltre a segnalarlo come uno degli autori più interessanti della sua generazione, gli dà la possibilità di indagare una partitura da un punto di vista diverso da quello di un direttore che sia solo interprete: un punto di vista che sarebbe potenzialmente in grado di offrire risultati interessanti sul piano interpretativo, come dimostrano ad esempio certe letture delle opere di Puccini con le quali Sinopoli inserisce a pieno titolo il grande operista lucchese nelle tematiche del Novecento.

I lettori si chiederanno: e allora? E allora il guaio è che Sinopoli è un cattivo direttore d'orchestra. Gli argomenti a sostegno di questa affermazione sono talmente tanti che, se sviluppati, farebbero diventare questo libello una monografia. Non è questa la mia intenzione, anche perché non credo che il personaggio meriti un simile sforzo. Limitiamoci a qualche cenno. Credo che Sinopoli sia l'unico direttore in grado di mandare a gambe all'aria un'orchestra del livello della Philharmonia di Londra, cioè quel tipo di orchestra che qualunque sia il direttore, qualunque la musica e la situazione, riesce comunque perlomeno ad andare insieme: ho assistito personalmente a un'esecuzione della Quinta Sinfonia di Cajkovskij con i fiati mezza battuta in anticipo sugli archi per almeno una decina (!) di battute; ma eventi di questo genere pare fossero tutt'altro che rari negli anni trascorsi da Sinopoli a Londra.[2] D'altra

[2] A tale proposito, così scrive Norman Lebrecht: "I critici londinesi, che nel complesso sono una cricca di individualisti abbastanza obiettivi, tendono sempre a dare una possibilità a un direttore

parte, anche con la Staatskapelle di Dresda, una delle migliori orchestre del mondo, non è che tutto fili liscio: i piccoli "incidenti" durante i concerti sono numericamente molto al di sopra di quello che sarebbe lecito attendersi da un'orchestra del genere, soprattutto, va rimarcato, in quelle delicatissime fasi che sono gli attacchi, fasi nelle quali, guarda caso, il fattore decisivo è la chiarezza, gestuale non meno che mentale, del direttore.[3]

Non c'è da spendere molte parole nemmeno sugli esiti interpretativi. Ricordo, qualche anno fa, nel corso di una tournée europea della Staatskapelle di Dresda, Sinopoli dirigere l'Incompiuta di Schubert e la Settima di Bruckner. L'unica sensazione suscitata da queste due vette del sinfonismo ottocentesco affidate alle cure del direttore veneziano fu la noia: dapprima sottile, poi mortale, e alla fine sfociante in irritazione, un'irritazione acuita dallo stridente contrasto tra l'incommensurabile ricchezza di pensiero musicale e di sentimenti racchiusa nei due capolavori e la

nuovo. Quando arrivò Sinopoli il loro orrore fu immediato, unanime e compatto." Questi alcuni estratti dalle critiche londinesi su Sinopoli: "Ci si accosta ai suoi concerti con la Philharmonia con notevole trepidazione. Renderà volgare un altro capolavoro? [...] Riuscirà a farli iniziare insieme?" "È difficile capire come si deve giudicare un'esecuzione di Bruckner in cui mancano nella quasi totalità i fattori indispensabili, o almeno quelli che si sono sempre considerati tali." E più avanti lo stesso Lebrecht ricorda che un notissimo direttore d'orchestra ebbe a dire queste parole riguardo a Sinopoli: "Molti di noi sono disposti a riconoscere gli altri direttori importanti e ad aiutarli quando è necessario. Dopotutto, facciamo la stessa professione. Ma questa *persona* non è uno di noi." Le citazioni sono tratte da *Il mito del maestro*, tr. it. di G. Pollini, a cura di F.M. Colombo, Longanesi, Milano 1991, pp. 334-338.

3 Com'è ovvio, questo genere di problemi caratterizza costantemente l'attività di Sinopoli: "La Filarmonica di Berlino arrivò alla decisione straordinaria di revocargli il contratto discografico dopo un concerto in cui gli esecutori si convinsero che avesse perso il filo della musica.", N. Lebrecht, op. cit., p. 335.

povertà dell'immagine sonora trasmessa dal direttore. La stessa noia che, secondo alcuni, Sinopoli suscita in molti professori d'orchestra durante il suo lavoro di concertazione.

A tutto ciò si deve poi aggiungere che l'uomo suscita un'immediata, spontanea antipatia. In un'intervista di qualche anno fa, dopo aver dichiarato (come sempre fa) di non aver alcun interesse per gli aspetti "divistici" della sua professione – ce ne fosse uno di miliardario che dica di essere interessato al suo conto in banca... – Sinopoli ricordava al suo interlocutore di aver firmato un contratto in esclusiva con una notissima casa discografica, non trascurando di aggiungere immediatamente che gli unici direttori a godere di posizione analoga erano Karajan, Bernstein e Giulini. La spocchia che traspare da una precisazione del genere è la stessa che ritroviamo in ogni intervista, dichiarazione o scritto di Sinopoli. In alcune delle sue prime incisioni discografiche, il direttore veneziano si prese addirittura la briga di redigere personalmente le note illustrative, nelle quali volle profondere, oltre alle sue competenze musicali e storiche, il suo sapere filosofico, nonché la sua scienza medica e psicanalitica. L'ingenuo appassionato, che dalle note di copertina di un disco vuole sapere qualcosa sull'autore e sulla composizione, e magari avere qualche "dritta" per un ascolto più consapevole, si trovava invece nelle mani un terrificante "mattone", del tutto illeggibile sia per il voluto, ricercato esoterismo della trattazione,[4] sia per lo stile letterario, tutt'altro che limpido.

4 L'idea che argomenti complessi debbano necessariamente essere trattati con analoga complessità, anche lessicale e sintattica, è dura a morire. Personalmente, trovo che questa sia una manifestazione di quello snobismo che affligge da sempre la cultura italiana. È vero che in molti campi non si può prescindere dall'utilizzo di concetti e termini che richiedono conoscenze tecniche. Ma non si può negare che il più delle volte, con un piccolo sforzo, ci si può far capire da un numero maggiore di persone. Ammesso che si voglia farsi capire.

Com'è possibile, dunque, che il personaggio in questione venga apprezzato da grandi orchestre, e che qualche volta (raramente) arrivi persino a risultati artistici di un certo pregio? Alla prima di queste domande non sono in grado di rispondere con precisione. I fattori possono essere diversi; ad esempio, Sinopoli è in condizioni - non ho idea di come ciò sia possibile - di offrire a un'orchestra vantaggiosi contratti discografici: ed è facilmente comprensibile che un'orchestra come la Staatskapelle, reduce da decenni di socialismo reale e di incisioni discografiche con aziende di stato, certo poco remunerative, sia facilmente disposta a mettere sotto contratto un direttore che le apra le porte delle multinazionali del disco, con tutti i vantaggi, economici e d'immagine, che ciò comporta. In altri casi, va tenuto in considerazione il fascino che un uomo come Sinopoli, coltissimo e poliglotta, può esercitare su un ambiente, come quello mitteleuropeo, che alla cultura è particolarmente sensibile.

Per quanto riguarda invece la seconda domanda, le possibili risposte sono due. La prima concerne un aspetto cui ho già accennato, e cioè le competenze del compositore, che in qualche caso permettono di superare i vistosi limiti del direttore. Per l'altra risposta, utilizzerò un paragone calcistico. Ci sono calciatori che, come si suol dire, hanno "un piede solo". Con quel piede riescono a fare qualsiasi cosa, anche numeri circensi; ma l'altro piede serve quasi solo per correre. Eppure, magari una volta sola in tutta la carriera, segnano un gol proprio con quel piede poco sensibile. In parole povere: se Gigi Riva ogni tanto poteva segnare di destro, Giuseppe Sinopoli ogni tanto può ottenere qualche buon esito interpretativo. O vogliamo porre limiti alla Divina Provvidenza?

Zedda, l'isolato

La fama di Alberto Zedda in Italia è cattiva, per non dire pessima. Si parla egualmente male sia delle sue capacità direttoriali, considerate quasi nulle, sia della sua personalità e del suo carattere. Persino il suo lavoro sulle edizioni critiche è stato ed è tuttora oggetto di commenti tutt'altro che benevoli, quando non addirittura di dileggio: un notissimo direttore d'orchestra, peraltro eccessivamente stimato rispetto ai suoi reali meriti, ebbe il coraggio, qualche anno fa, di affermare che lui eseguiva il *Barbiere* di Rossini e non quello di Zedda; tanto per dimostrare che, oltre a quella dei cretini, anche la mamma degli ignoranti è spesso in stato interessante. D'altra parte, l'accostamento dell'attività direttoriale a quella musicologica è talmente poco frequente dalle nostre parti che qualcuno, per denigrare lo Zedda direttore, non ha trovato di meglio che rifugiarsi in giudizi del tipo "ecco, il solito musicologo che vuole dirigere senza esserne capace".

Cominciamo allora a sgombrare il campo almeno da questo equivoco: Zedda non ha sfruttato la sua notorietà di musicologo per dirigere. E' vero l'esatto contrario: è la sua attività filologica a essersi giovata delle competenze del direttore d'orchestra. Allorquando, negli anni Sessanta, cominciò a lavorare all'ormai mitica edizione critica del *Barbiere*, punto di partenza e di riferimento per tutto il lavoro critico svolto in seguito sull'opera italiana dell'Ottocento, Zedda stava vivendo uno dei momenti d'oro della sua carriera direttoriale. Dopo aver lavorato negli Stati Uniti, nel 1961 era stato nominato direttore principale del repertorio italiano alla Deutsche Oper di Berlino (nel periodo in cui il direttore del repertorio tedesco era un certo Karl Böhm).

Fra i suoi successi berlinesi, va ricordato almeno un *Falstaff* con Dietrich Fischer-Dieskau come protagonista. Nel 1963 assunse un incarico analogo presso la New York City Opera e un influente periodico americano lo indicò come rivelazione dell'anno in campo direttoriale (il secondo e il terzo di questa particolare classifica erano, chi lo crederebbe, Claudio Abbado e Zubin Metha...). In quel periodo, Zedda diresse orchestrucole come la Filarmonica di Israele, accompagnando solisti come Arthur Rubinstein. E più tardi, Covent Garden, Opera di Stoccarda, Staatsoper di Vienna... E premi discografici con complessi e repertori diversissimi: da un disco interamente dedicato a Prokof'ev inciso con l'Orchestra da Camera di Losanna a un recentissimo *Tancredi*. Zedda non è dunque un "musicologo che dirige", ma al contrario un direttore d'orchestra che si occupa anche di filologia; e nel mondo della musicologia, e soprattutto nel settore delle edizioni critiche, ci sarebbe certamente bisogno di qualche buon musicista in più e di qualche colto umanista in meno. Non a torto Aaron Copland ebbe a dire che quando un uomo di lettere dice due parole sulla musica, una delle due è sbagliata.

Torniamo al direttore d'orchestra. Individuare con sicurezza le cause della cattiva fama di cui Zedda gode in Italia – giova ribadire che all'estero è sempre stato molto stimato – non è facile. Si può però provare ad azzardare qualche ipotesi. Prima di tutto, un carattere tutt'altro che malleabile, poco o nulla incline ai compromessi e soprattutto totalmente refrattario a blandire chicchessia: colleghi, cantanti, professori d'orchestra, direttori artistici, critici musicali, uomini politici, e chi più ne ha più ne metta. Un carattere che ha punteggiato la vita professionale di Zedda di vivacissimi contrasti, l'ultimo e forse il più noto dei quali è quello che, pochi anni fa, lo ha portato ad abbandonare l'incarico di direttore artistico della Scala neanche un anno dopo averlo assunto. E va rilevato come Muti (direttore musicale) e Fontana (sovrintendente), dopo aver fatto a Zedda una corte serratissima, inducendolo fra l'altro ad abbandonare il medesimo incarico che da qualche tempo ricopriva presso il Teatro Carlo Felice di Genova, non abbiano poi però impiegato le stesse energie nel cercare di trattenerlo.

Passando allo Zedda direttore, un aspetto sempre tirato in ballo è quello del gesto. In effetti, da questo punto di vista Zedda non può essere immune da critiche: la sua gestualità non ha certo la chiarezza e il fascino di quella dei direttori "nati" (come ad esempio Zubin Mehta, o Riccardo Muti); ma il direttore milanese non ha nemmeno voluto costruirsi pazientemente un vocabolario gestuale completo, come ha fatto invece con pieno successo il suo amico e compagno di studi Claudio Abbado (al quale negli anni del conservatorio Zedda veniva additato dal loro comune insegnante Votto – udite udite! – quale esempio di qualità direttoriali). Il risultato è che non di rado la sua gestualità risulta difficilmente leggibile e comprensibile. Bisogna d'altra parte riconoscere che vi sono direttori attivi in campo internazionale che, pur avendo un gesto né più chiaro, né più eloquente di quello di Zedda, non vengono altrettanto criticati.

Già, la critica. Parlare dell'atteggiamento dei critici riguardo ad Alberto Zedda vuol dire anche, una volta di più, mettere il dito in una dolorosa piaga: quella dell'incompetenza tecnica di una parte (non piccola...) della critica musicale italiana. Un esempio: qualche anno fa, dopo uno spettacolo operistico che aveva ottenuto un notevole successo, un critico diede un giudizio che a grandi linee si può così riassumere: "benissimo i cantanti, bene l'orchestra, bellissimo spettacolo; peccato che dirigesse Zedda". Ora, il suddetto critico, come molti suoi colleghi, ignora evidentemente quali siano il lavoro e i compiti di un direttore: se i cantanti scelti si rivelano adatti, per caratteristiche tecniche, espressive e temperamentali, ai ruoli loro affidati; se la loro interpretazione appare musicalmente e stilisticamente appropriata, o addirittura eccellente; se il complesso orchestrale dà buona prova di sé; se palcoscenico e orchestra risultano ben equilibrati fra loro; se i tempi e i fraseggi sono centrati e coerenti; in questo caso, di chi è il merito se non del "maestro concertatore e direttore d'orchestra", primo responsabile della componente musicale dello spetta-

colo? Una critica seria a un direttore dovrebbe suonare pressappoco così: i cantanti erano inadatti e mal preparati; l'orchestra ha suonato malissimo; l'assieme era una chimera: *ergo*, il direttore Tizio Caio Semproni è un incompetente. Altrimenti, l'incompetente è il critico. Io non sono qui per lodare Cesare, e men che meno Alberto Zedda. Ma se la critica viennese,[1] tedesca, americana ecc. ritiene Zedda un buon direttore qualche motivo ci sarà.

In effetti, qualche motivo c'è. Zedda, gran conoscitore della scrittura orchestrale e dei problemi interpretativi che pone – e in questo campo deve molto, per sua stessa ammissione, a quello che è stato il suo maestro, quell'Alceo Galliera, recentemente scomparso, che non ha purtroppo mai goduto della considerazione che avrebbero meritato le sue eccezionali qualità musicali e direttoriali – Zedda, dicevo, è concertatore raffinato e musicista sensibile, oltre che gran conoscitore delle voci. Se i risultati non sono sempre pari alle aspettative, gran parte della responsabilità va ascritta, probabilmente, all'eccessiva tensione che caratterizza il suo modo di lavorare e che viene inevitabilmente trasmessa a chi si trova sotto la sua direzione.

Volendo tirare le somme: un musicista di qualità, ma un uomo e un professionista certo non "facile". E forse, se la sua è una carriera da isolato e la sua vita professionale è sempre circondata da una certa ostilità, Alberto Zedda deve forse incolpare un po' anche il suo caratteraccio.

[1] In occasione della ripresa da parte di Zedda di un *Barbiere* rossiniano le cui prime recite erano state dirette da Abbado, un autorevole critico viennese scrisse addirittura che l'interpretazione di Zedda era stata nettamente superiore (!).

Appendice I

I "non direttori"

Fra le molte sciagure dell'Italia delle centocinquantamila leggi (contro le settemila della Germania) c'è anche quel linguaggio contorto, fumoso e irritante definito, a seconda dei casi, "politichese" o "burocratese": quel linguaggio, insomma, che sembra fatto apposta per scoraggiare i cittadini dal mettere il naso nelle deliberazioni dei loro rappresentanti e per tenerli quindi il più possibile al di fuori delle deliberazioni stesse. O, comunque, per metterli in condizione di sbagliare con più facilità e quindi di subire le relative sanzioni, soprattutto in materia fiscale. Fra gli innumerevoli esempi che potremmo trarre da questa "storia del lessico infame",[1] ce n'è uno particolarmente divertente, che consiste nel definire il ruolo di una persona impegnata nel mondo del lavoro non già attraverso ciò che quella persona "fa", ma attraverso ciò che non fa; cosicché, ad esempio, i bidelli diventano "personale non docente".

Se c'è un campo, però, in cui questo trucchetto lessicale potrebbe essere utilizzato senza suscitare irritazioni o risate, è proprio la direzione d'orchestra. Come ho già accennato nell'introduzione di questo libro, gli ultimi decenni sono stati caratterizzati da una vera e propria corsa alla direzione da parte di musicisti delle più diverse estrazioni, accomunati dal fatto di accostarsi alla direzione in maniera più o meno dilettantesca; e in questo caso uso il termine "dilettante" senza colorarlo di quella connotazione più o

[1] Spero che Manzoni mi perdoni la scherzosa parafrasi di un suo scritto celeberrimo, che andrebbe fatto leggere prima e dopo i pasti a molti giustizialisti del nostro tempo e a tutti quei professionisti dell'informazione che non esitano mai a "sbattere il mostro in prima pagina". E che quando poi il "mostro" si rivela un errore giudiziario, non chiedono neanche scusa.

meno dichiaratamente dispregiativa che ha nell'uso comune, ma ispirandomi invece al significato che questo termine ha nell'area linguistico-culturale tedesca, ove vengono definiti "dilettanti" tutti coloro che, pur non lavorando in ambito musicale, hanno alle spalle studi musicali seri, tanto da essere in grado di eseguire dignitosamente una sonata di Beethoven o un trio di Schubert.[2] Non c'è praticamente alcuna categoria di musicisti che non si sia cimentata con la direzione. I più numerosi sono ovviamente i violinisti, che hanno alle loro spalle la gloriosa tradizione dei *Konzertmeister*, i primi violini delle orchestre che fin verso la metà dell'Ottocento svolgevano anche la funzione del concertatore e direttore. In tempi recenti i violinisti sono stati imitati da flautisti, violoncellisti, chitarristi, percussionisti, cantanti, pianisti, e chi più ne ha più ne metta.

Secondo me, fra tutte le possibili categorie di musicisti ve ne sono alcune che, per ragioni diverse, partono avvantaggiate nel momento in cui si accostano alla direzione. I violinisti, ad esempio, hanno dalla loro non solo la tradizione cui accennavo precedentemente, ma anche l'attività cameristica, nella quale spesso svolgono funzioni analoghe a quelle degli antichi *Konzertmeister*. Senza contare che l'approfondita conoscenza di tutti i problemi concernenti gli strumenti ad arco – colpi d'arco, articolazioni, diteggiature ecc. – può permettere loro di svolgere un lavoro di concertazione particolarmente accurato con le sezioni degli archi, che per un amplissimo repertorio, dal Settecento fino a Ottocento inoltrato, costituiscono pur sempre il cuore di un'orchestra. E un discorso analogo si può logicamente fare per violisti e violoncellisti. Un'altra categoria

[2] Da noi un "dilettante" è uno che tutt'al più suona la Mazurca di Migliavacca sulla fisarmonica. D'altra parte, non ci si potrebbe aspettare niente di diverso da un paese che considera la musica non una branca essenziale della cultura, ma una specie di attività professionale, nemmeno troppo considerata.

avvantaggiata è quella dei percussionisti, abituati da sempre ad associare gestualità e rigore ritmico, un'associazione importantissima in ambito direttoriale. E i cantanti possono far valere, oltre alla conoscenza delle problematiche legate alla tecnica vocale, anche una particolare sensibilità – il lettore mi scuserà l'ovvietà della constatazione, non indegna di monsieur de Lapalisse – per la cantabilità strumentale.[3]

Il problema è che, oltre a tutte queste cose, peraltro importantissime e addirittura fondamentali, la direzione è anche fatta di molti altri aspetti. E' fatta di conoscenze tecnico-compositive e teorico-analitiche, indispensabili per penetrare nei meandri di una scrittura di straordinaria complessità come quella orchestrale. E' fatta di un vocabolario gestuale dal quale, fatte salve rare eccezioni, non si può prescindere. È fatta della capacità di comunicare i propri pensieri e le proprie emozioni a un gruppo più o meno ampio di persone, che hanno a loro volta un proprio mondo razionale ed emotivo, convincendoli della bontà, o perlomeno della coerenza, delle proprie scelte e spingendoli alla piena realizzazione di queste scelte, anche quando magari non le condividono. Risultato: sono pochissimi gli strumentisti o i cantanti di primissimo livello che riescano a raggiungere risultati analoghi in campo direttoriale. Certo, molto dipende dalle scelte di repertorio: un violinista che esegua abitualmente concerti di Bach o di Mozart vede nell'assumersi personalmente l'onere della concertazione una naturale evoluzione del suo lavoro, nonché il più coerente sbocco delle sue scelte interpretative. Ma se lo stesso violinista vuole dirigere una sinfonia di Brahms il discorso è completamente diverso.

[3] L'insensibilità per lo stile cantabile che, purtroppo non di rado, manifestano gli studenti delle classi di strumento nei nostri conservatori è frutto di un armamentario di pregiudizi riguardanti il canto, e in particolare il canto operistico, che sarebbe ora di estirpare una volta per tutte.

Se guardiamo al panorama degli ultimi anni, mi sembra che gli esiti migliori raggiunti dai "non direttori" siano quelli di Vladimir Ashkenazy, che in campo sinfonico si è dimostrato un interprete all'altezza del suo altissimo lignaggio di pianista. Possibilità analoghe avrebbe probabilmente avuto Maurizio Pollini, che nelle sue pochissime escursioni in campo direttoriale aveva offerto prove di notevole interesse, persino in ambito operistico. Ma probabilmente il suo perenne, indefesso, ammirevole (e per certi versi inquietante) anelito alla perfezione gli ha impedito di "sopportare" quella fase in cui i risultati del direttore Pollini non erano, inevitabilmente, all'altezza del pianista Pollini, fino a spingerlo ad abbandonare la direzione. Un discorso a parte va poi fatto per il settore della musica antica, musica concepita prima che nascesse la figura del direttore vero e proprio, e nella quale quindi gli eccellenti esiti raggiunti da musicisti come Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, o, più recentemente, Fabio Biondi in campo direttoriale non sono altro che il naturale frutto del loro lavoro di ricerca, oltre che delle loro grandi qualità artistiche.

Per il resto, pianti e lai. Ciò che irrita maggiormente è il disprezzo, sostanziale anche se magari per molti versi inconscio, che molti di questi musicisti manifestano nei confronti dei direttori, per così dire, di professione. Un esempio: l'atteggiamento nei confronti della gestualità. Opinione comune: il gesto non conta, quello che è importante è avere idee musicali e la capacità di realizzarle. Eh no, signori miei: il gesto è importante, e come; e la capacità di realizzare anche le migliori idee interpretative passa anche per una gestualità chiara ed eloquente. Oltre tutto, imparare un vocabolario gestuale "da direttore" non è affatto difficile: basta un minimo di impegno e di pazienza e in qualche mese qualunque persona che non abbia particolari difficoltà psicomotorie riesce a imbastire una gestualità decorosa. E allora, perché non farlo?

A osservazioni di questo genere, di solito si sente rispondere con frasi del tipo "Anche Furtwängler aveva una gestualità incomprensibile, eppure...". Il problema sta in proprio in quell'"eppure": quando si parla di uno dei più

grandi direttori della storia, e per certi versi probabilmente il più grande di tutti, tutte le considerazioni "normali" lasciano il tempo che trovano. E poi: non vi sembra una presunzione al limite della follia porsi come termine di confronto Wilhelm Furtwängler? Quanto volte nella storia dell'umanità il genio si è manifestato anche nella capacità di andare contro non solo alle abitudini consolidate, ma a volte persino contro la stessa logica? Ciò non significa che tutti siano in grado di farlo. Se Furtwängler, con quei gesti di preparazione fumosi, con quel modo di battere spesso incomprensibile e fuori da qualsiasi schema riusciva a ottenere esiti artistici folgoranti, ciò non significa che altri musicisti possano fondare la loro attività direttoriale sull'assenza di una capacità gestuale adeguata.

Credo che un po' più di professionalità e di rispetto non guasterebbe. I direttori d'orchestra degni di tal nome hanno alle loro spalle anni di studio e di esperienza, che non possono essere surrogati dalla semplice conoscenza del repertorio e dei diversi stili, oltre che dalle qualità musicali espresse con in mano uno strumento. Insomma: signori strumentisti e cantanti, se proprio sentite dentro di voi la necessità artistica di esprimervi anche come direttori, abbiate l'umiltà di farlo dopo aver acquisito un minimo di professionalità in questo campo. E non partite, come spesso vi capita, dal presupposto che "chiunque può dirigere", perché è semplicemente falso.

Appendice II

I registi nel teatro d'opera

A prima vista, si potrebbe essere perplessi nel vedere un capitolo dedicato ai registi in un libro dedicato ai direttori d'orchestra. In realtà, l'accostamento è tutt'altro che peregrino. Prima che la figura del regista facesse il suo clamoroso ingresso nel mondo dell'opera e conquistasse sempre maggior spazio e sempre maggior potere, era il direttore a rivestire il ruolo più importante quanto a supervisione dello spettacolo. Adesso, purtroppo, non è più così. Direttori, cantanti, sovrintendenti e direttori artistici subiscono più o meno passivamente la tirannia di personaggi che il più delle volte con la musica non hanno assolutamente nulla a che fare.

La casistica dei guai provocati dai registi nei teatri d'opera è infinita e meriterebbe un intero volume, e di non piccole dimensioni. Cercando di riassumere gli aspetti principali, bisogna cominciare col dire che l'avvento dei registi è stato il fattore principale di quel vertiginoso e scandaloso aumento dei costi che ha caratterizzato l'opera negli ultimi venti-trent'anni. Intendiamoci: l'opera è per sua natura uno spettacolo in perdita. Troppo il personale impiegato, troppe le diverse competenze richieste, troppa la complessità di preparazione e troppo scarsa la capienza dei teatri per poter pensare di coprire i costi con la vendita dei biglietti, o magari con l'appoggio di qualche pur munifico sponsor. Di fatto, l'unico teatro d'opera in grado di chiudere il bilancio in attivo è l'Arena di Verona, che può contare per ogni serata di spettacolo su di un pubblico che raggiunge a volte le ventimila unità.

Ma indubbiamente la sempre maggiore importanza data ai registi ha fatto precipitare la situazione. Un esempio per tutti: un *Guglielmo Tell* scaligero di qualche anno fa, il cui impianto scenico prevedeva la proiezione di fotografie di paesaggi svizzeri su di un maxi-schermo impiegato come fondale; non contenti, i responsabili della parte visiva di

quell'allestimento pensarono bene di rinunciare a utilizzare qualche archivio fotografico già esistente, scegliendo invece di commissionare le immagini a uno dei massimi artisti della fotografia, già vincitore fra l'altro di premi Oscar cinematografici. Risultato? Qualche miliardo di costi per il solo allestimento, un allestimento fra l'altro non esportabile in altri teatri a causa delle dimensioni e fino ad oggi mai ripreso nemmeno nel teatro milanese. Come a dire, qualche miliardo speso per una decina di recite.

Il fatto è che in quasi tutti i teatri italiani le spese di questo genere hanno ormai da tempo superato i costi di tutte le altre componenti dello spettacolo. Ciò succede anche perché in Italia, diversamente da quanto si fa in tutti gli altri teatri d'opera del mondo, i cartelloni vengono fatti quasi esclusivamente con nuovi allestimenti; col risultato che si può arrivare a situazioni paradossali, come quando diversi teatri (in massima parte finanziati con soldi pubblici...) presentano in cartellone lo stesso titolo, ovviamente con quattro allestimenti diversi. In Germania e negli Stati Uniti i cartelloni d'opera si basano invece sul concetto di repertorio: in ogni stagione del Metropolitan di New York, ad esempio, su una trentina di opere in cartellone solo quattro o cinque vengono presentate in un nuovo allestimento, allestimento che viene però ripreso molte volte negli anni successivi. I vantaggi sono innumerevoli: minori costi di produzione, minori prove necessarie per le riprese successive, specialmente se si ha l'accortezza di scritturare gli stessi cantanti, spettacoli più rodati e "oliati" e quindi con meno rischi.

Finora mi sono occupato di aspetti economico-pratici (aspetti che peraltro bisognerà pur cominciare a tenere un po' più sotto controllo in un sistema-paese finanziariamente dissestato come il nostro). Ma anche dal punto di vista, per così dire, artistico, il disastro non è minore. Una premessa. Verso la metà dell'Ottocento, Casa Ricordi prese l'abitudine di corredare il materiale che dava a noleggio ai teatri (partiture, spartiti, parti per orchestra e coro) di particolareggiatissimi volumi di "Disposizioni sceniche". In questi volumi, ispirati agli analoghi "Livrets de mise en scène" in uso all'Opéra di Parigi, erano descritti con gran-

de minuzia e precisione tutti gli aspetti visivi dell'opera: dall'impianto scenico ai costumi, dai movimenti di cantanti e masse ai singoli gesti degli attori. In un recente studio introduttivo dedicato a questi volumi leggiamo queste parole:

> Le disposizioni sceniche Ricordi non volevano essere semplici suggerimenti, d'aiuto al direttore di palcoscenico, bensì istruzioni vincolanti. Questo precetto, dalle note di scena per *Otello* (p. 7), è tipico [Ingiunzioni del tutto simili, spesso con le stesse parole, si ritrovano nelle disposizioni di Ricordi per opere d'altri autori (ad es., *Mefistofele, Il re di Lahore, I Lituani.*) [in nota, n.d.r.)]:
>
> "Il direttore di scena comunicherà in tempo debito le relative istruzioni contenute nel presente libro ai Pittori-Scenografi, Macchinista, Vestiarista, Attrezzista, Capo illuminatore, Capo comparse, ecc.
>
> È *assolutamente* necessario che gli artisti prendano esatta cognizione della messa in scena e vi si conformino; come pure Direzioni ed Imprese non devono permettere alterazioni di sorta ai costumi; questi furono accuratamente studiati e copiati da quadri dell'epoca e non v'è ragione perché vengano alterati secondo il capriccio di questo o di quell'artista."
>
> Stando alle disposizioni sceniche, il compito del direttore di palcoscenico è quello di assicurare – ammaestrando e tiranneggiando esecutori e tecnici – che l'opera vada in scena esattamente come previsto dalle istruzioni. Una siffatta nozione di allestimento unico ed "ufficiale" certo non andrebbe a genio ai registi odierni.[1]

E no che non andrebbe a genio. Se a qualcuno venisse in mente di recuperare questi volumi anche nella pratica, oltre che a servirsene come fonti di studio, dove andrebbero

[1] D. Rosen, *The Staging of Verdi's Operas*, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Kassel, Bärenreiter 1980; tr. it. di V. Bernardoni, *La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle "disposizioni sceniche" Ricordi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 209-222; il passo qui riportato è alle pp. 212-213.

a finire la dittatura dei registi e i loro compensi miliardari? Eppure noi viviamo nell'epoca della filologia, delle edizioni critiche, delle esecuzioni e registrazioni integrali, della mania di eseguire un'opera dalla prima all'ultima pagina della partitura, compresi, se fosse possibile, il frontespizio e i numeri di pagina. Come mai i direttori che si affannano per imporre a cantanti, cori e orchestre di eseguire tutto quello che c'è nella loro parte "perché così voleva l'autore" accettano poi qualsiasi imposizione registica, anche quelle che vanno palesemente contro le ragioni della musica?

Vogliamo fare qualche esempio? Non prendo nemmeno in considerazione quegli autentici assurdi drammaturgici che si sono visti negli ultimi trent'anni e che si possono raggruppare sotto la sinistra etichetta di "attualizzazione": la sacerdotessa Norma tramutata in una partigiana, con Pollione capo delle SS, *Rigoletto* ambientato all'epoca del proibizionismo americano, con il Duca di Mantova che diventa un capo-gang e Rigoletto il suo braccio destro, e altre stupidaggini di questo genere. Ci sono però regie che, senza commettere apparenti nefandezze, stravolgono a tal punto i significati drammaturgici di un'opera da risultare altrettanto dannose. Mi è capitato recentemente di assistere a un *Don Carlos* – cantato in francese, da cui la *s* finale del titolo – nel quale l'Infante di Spagna e il Marchese di Posa somigliavano più a dei *teddy-boys* che non ai personaggi che dovrebbero essere: capelli lunghi e scomposti, costumi da raduno motociclistico – e lo dico, da appassionato motociclista, con il massimo rispetto per chi partecipa a questo genere di manifestazioni – gestualità da osteria, con vicendevoli pacche sulle spalle; per non parlare di quando i due scapestratelli hanno incontrato sulla loro strada la principessa Eboli, che è stata trattata più o meno come una di quelle signorine che si incontrano sulle strade delle cosiddette "periferie degradate": prima *avances* piuttosto spinte, stile "so che non mi puoi resistere" – e in quel momento l'Infante dovrebbe pensare di essere a colloquio con la Regina! – poi strattonamenti e tentativi di strangolamento, prima delle minacce di morte prescritte dal libretto. Sia chiaro: non è che l'atteggiamento dei due poveri

cantanti costretti a seguire le indicazioni di quello sciagurato regista mi abbia scandalizzato. Il problema è ben diverso: se il *Don Carlos* viene privato degli intrighi, ma anche della nobiltà e del relativo codice d'onore della corte di Filippo II, tanto la vicenda quanto soprattutto lo straordinario dramma musicale creato da Giuseppe Verdi risultano del tutto incomprensibili.

L'elenco potrebbe continuare all'infinito. Mi limiterò a rimarcare che il potere dei registi è sempre più diffuso e sempre più forte, come dimostra il fatto che uno fra i più importanti festival musicali del nostro tempo è attualmente nelle mani di un regista, che ha, come la maggior parte dei suoi colleghi, idee molto personali sulla drammaturgia musicale. Ricordo uno di questi signori quando affermava di detestare la presenza sul palcoscenico del coro, e lo faceva mentre stava curando la regia del *Nabucco*.

Se qualcuno, chiamato a dirigere il reparto motoristico di qualche celebre squadra corse automobilistica, affermasse che quell'ambiente sarebbe perfetto se non ci fossero ingegneri e meccanici, sarebbe immediatamente sottoposto a una visita psichiatrica e quindi, visto che in ossequio alla legge 180 non è più previsto l'internamento in apposita struttura sanitaria, caldamente e vivacemente invitato a cambiare mestiere. Invece un individuo che vorrebbe far scomparire il coro dalla scena del *Nabucco*, dimostrando la sua totale incomprensione della drammaturgia di quell'opera (e in tutta probabilità di qualsiasi altra cosa che abbia a che fare con il teatro in musica) non solo rimane saldamente al suo posto, ma viene profumatamente pagato.

E che dire di chi pretende che i cantanti stiano per lungo tempo con le spalle rivolte al pubblico (che ha pagato il biglietto per ascoltarli e non per vedere le loro terga), o cantino coricati/in ginocchio/arrampicati su trespoli/magari a testa in giù? O divide il coro in infiniti gruppetti senza tenere in nessun conto le diverse sezioni del coro stesso? Il problema è sempre lo stesso: questi signori non sanno nulla, e sottolineo nulla, di musica e fanno le loro scelte registiche basandosi quasi esclusivamente sul libretto,

unica fonte alla loro portata. Con le conseguenze facilmente immaginabili. Certo, qualche eccezione c'è. Nel ristrettissimo gruppetto dei registi che fanno il loro lavoro assecondando le esigenze della musica, e non ignorandole o, più spesso, contrastandole, metterei Piero Faggioni, Pier Luigi Pizzi (quando non esagera in manierismo decorativo), Lamberto Puggelli, e infine, forse i più grandi di tutti, anche per la conoscenza e il rispetto della partitura, Giorgio Strehler[2] e Luchino Visconti.[3]

Ma a fronte di pochi registi bravi e competenti[4] c'è un esercito di disgraziati che massacrano Mozart e Wagner, Monteverdi e Puccini, Bellini e Strauss, e nessuno glielo impedisce. E qui torniamo a parlare dei direttori d'orchestra. Sono loro, almeno quelli di maggior prestigio, ad avere a disposizione gli strumenti per porre fine a questo strazio. Fino ad ora non lo hanno fatto se non molto raramente. A mia memoria, ci sono due direttori che si sono ribellati ai soprusi dei registi in maniera concreta: Wolfgang

[2] Voglio però dissociare molto energicamente le qualità dell'artista dai disastri che Strehler ha combinato in fatto di spreco di denaro pubblico, come dimostra l'annosa vicenda della nuova sede del Piccolo Teatro di Milano.

[3] Avrò senz'altro dimenticato qualcuno: me ne scuso. E mi scuso anche con quei bravi professionisti che lavorano nei teatri piccoli e senza disporre di budget miliardari riescono spesso a mettere in piedi spettacoli operistici più che dignitosi (che i critici alla moda bollano sprezzantemente con l'aggettivo "tradizionale"): buona parte delle mie osservazioni non li riguarda.

[4] Fra questi potrebbe esserci anche Franco Zeffirelli, se non fosse afflitto dall'*horror vacui* che lo spinge a riempire le scene di qualsiasi opera con centinaia di figuranti vari – come i 350 veri gitani utilizzati per una recente *Carmen* all'Arena di Verona, gitani pagati e mantenuti in loco per un paio di mesi dall'Ente veronese – e non realizzasse discutibilissimi film-opera. In questi film (*La Traviata, Otello*) oltre al consueto sfarzo visivo, peraltro spesso oscillante verso il kitsch, Zeffirelli ha fra l'altro operato amplissimi, sanguinosi tagli alla partitura, affermando che tale scelta fosse resa obbligatoria da esigenze drammatiche. Chissà cosa ne avrebbe pensato Verdi.

Sawallisch, che abbandonò a metà strada un *Ring* wagneriano stravolto dalle idee di un regista italiano della *nouvelle vague*, e Riccardo Muti, che ha dato il via a una sacrosanta lite con l'attuale direttore artistico del Festival di Salisburgo rifiutando di dirigere un nuovo allestimento della *Clemenza di Tito* che a suo giudizio non rispettava le esigenze della musica.[5] Era ora. Ma non basta.

Datevi una mossa, illustri maestri. Sfruttate il vostro potere per rendere un vero, prezioso servizio alla musica, cacciando dai teatri gli incompetenti che pretendono di lavorare in campo operistico senza conoscere nemmeno l'ABC della musica. Non lasciatevi tentare dai *succès de scandale* che perseguono – ma non lo ammetterebbero mai – coloro che fanno mettere il frac e il monocolo a Wotan o che fanno morire Mimì di overdose. Tutti coloro che amano davvero l'opera ve ne saranno grati. E molto grati vi saranno anche gli amministratori dei teatri. In fondo, non ci vuole molto: come inizio, basterebbe prendere in mano quelle famose "disposizioni sceniche" e farle applicare con una certa rigidità. E poi annunciare al mondo che, oltre alla partitura in edizione critica, alla riapertura dei tagli tradizionali, e magari al ripristino del diapason preferito da Verdi,[6] quella certa opera verrà finalmente riproposta anche dal punto di vista visivo e scenico "come la voleva l'autore". Una grande "operazione culturale". Sono pronto a scommettere su un successo senza precedenti. Alla faccia di certi registi.

[5] Ma lo stesso Muti accettò senza battere ciglio che, in un *Ernani* scaligero, Mirella Freni fosse costretta (prima che la stessa cantante si rifiutasse energicamente di farlo) a cantare in piedi su di una specie di vassoio d'argento tenuto sulle spalle da due energumeni, e che cantanti e coro fossero obbligati a un estenuante su e giù per i gradini di un palcoscenico a più livelli.

[6] Quello che fissa l'altezza del La a 432 Hz. La continua e inarrestabile ascesa del punto di intonazione – in certi teatri, per non parlare delle orchestre sinfoniche, siamo ormai a 444 e persino oltre – è senza dubbio una delle cause dell'attuale decadenza dell'arte del canto.

Indice dei nomi

Già pubblicati:

D.W. Barber - Dave Donald
Piccolo improbabile glossario di musica
Presentazione di Sir Yehudi Menuhin
pp. 76 Lit. 14.000
L.C. 3 ISBN 88-7940-014-2

D.W. Barber
Bach Beethoven & Company
Presentazione di Eduardo Rescigno
pp. 160 Lit. 20.000
L.C. 14 ISBN 88-86519-00-1

Rodolfo Cadelo
Piccolo semiserio prontuario di letteratura
pp. 76 Lit. 12.000
L.C. 11 ISBN 88-86519-01-X

Marco Arienti - Alessandro Valli
L'imprevedibile ironia dell'informatica
pp. 60 Lit. 12.000
L.C. 15 ISBN 88-86519-03-6

Mr. Hyde
Effetto Notte
85 impertinenti ciak sul cinema
pp. 88 Lit. 16.000
L.C. 16 ISBN 88-86519-02-8

Anna Ceccacci Piazza
Il mondo in passerella
Presentazione di Beppe Modenese
pp. 72 Lit. 14.000
L.C. 19 ISBN 88.86519-04-4

Andrea Sarto
Da Abele a Zorobabele
Presentazione di don Antonio Mazzi
Illustrazioni di Martino Clericetti
pp. 72 Lit. 16.000
L.C. 20 ISBN-88-86519-05-2

Eduardo Rescigno
Quelle trame svelate
pp. VIII+134 Lit. 18.000
L.C. 22 ISBN 88-86519-06-0

Martino Clericetti
Il manuale della Rockstar
Con una nota (jazz) di Renzo Arbore
pp. 88 Lit. 18.000
L.C. 24 ISBN 88-86519-07-9

Rodolfo Cadelo
Seduti: si fa sport!
Presentazione di Giampiero Galeazzi
Illustrazioni di Martino Clericetti
pp. 104 Lit. 20.000
L.C. 25 ISBN 88-86519-08-7

Lit. 18.000